UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**DOCES MODINHAS PRA IAIÁ, BULIÇOSOS LUNDUS PRA IOIÔ:
POESIA ROMÂNTICA E MÚSICA POPULAR NO BRASIL DO
SÉCULO XIX**

Jonas Alves da Silva Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2005

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**DOCES MODINHAS PRA IAIÁ, BULIÇOSOS LUNDUS PRA IOIÔ:
POESIA ROMÂNTICA E MÚSICA POPULAR NO BRASIL DO
SÉCULO XIX**

Jonas Alves da Silva Junior

São Paulo
2005

A meus pais.

AGRADECIMENTOS

Quem vê esta dissertação pronta não imagina que ela movimentou sonhos, desejos, momentos de aflição, dúvidas e descobertas. Muito bem dizem os terapeutas que, quando pesquisamos algo, estamos, na verdade, investigando a nós mesmos. Por isso, o objeto de pesquisa não pode ser escolhido de modo aleatório, deve haver uma relação estabelecida com o pesquisador, por mais subjetiva que seja. Como se fosse uma relação entre pai e filho.

Pois bem, depois de mais de 4 anos - incluindo a iniciação científica, quando a idéia do trabalho surgiu - eis que ele nasce, no verão de 2005/2006. Uma gestação longa, árdua, mas gratificante. Não foi uma “concepção” solitária: muitas pessoas me auxiliaram nessa empreitada. As contribuições, por mais singelas que tenham sido, foram de grande valia. Abaixo, estão elencadas algumas dessas “personagens” que me orgulho de terem feito parte deste projeto, aos quais presto meus mais sinceros agradecimentos:

- A meus pais, Jonas Alves da Silva e Maria Vieira Rosa da Silva, pelo carinho e pelo apoio incondicional;
- Ao meu orientador Vagner Camilo, pela sabedoria, pelos ensinamentos, pela sensibilidade, pela delicadeza, por acreditar no meu potencial e, sobretudo, pela paciência;
- A José Francisco Cavalcante, pela revisão, pelo apoio em praticamente todo o processo, pelas preciosas sugestões na análise de “Tirana”, de Castro Alves;
- A Maria das Graças Gomes Nascimento, pelo carinho e pela amizade;

- A Fábio Luiz Rodrigues Alves, por me ajudar nas traduções para o inglês;
- A Bruno Ribeiro, pelo apoio e atenção dedicados na reta final da pesquisa;
- A Meire Oliveira Silva, pela revisão, por estar sempre disposta a escutar minhas “divagações” poético-musicais;
- Ao maestro Sérgio Lavor, pelo aprendizado musical que tive com ele, no início da pesquisa;
- À cantora e compositora Olívia Hime, pela delicadeza e pela disposição em me conceder entrevista por telefone;
- À professora de Artes Neusa Barleta, pelas preciosas informações musicais, por me apresentar seu rico acervo de música brasileira popular e erudita;
- A Érica Sacata, pelas preciosas sugestões para valorizar o trabalho esteticamente;
- A Luiz André Brito, pelas dicas de como melhorar a ilustração da capa;
- A Lina e Jacó , do DLCV, pelo respeito e presteza com o qual me trataram desde que ingressei na pós-graduação;
- Aos meus amigos do vôlei USP;
- Aos funcionários da Divisão de Música da Biblioteca Nacional;

- Ao CNPQ, pela bolsa de estudos concedida para a realização deste trabalho.

Enfim, “agradecer a Deus, pelo tempo que ele me dá pra viver, agradecer a nós, a vós e ao caminho bonito da gente encontrar...” (Cacaso).

RESUMO

A dissertação versa sobre as relações entre poesia e música no século XIX, bem como sobre a produção poético-musical resultante dessa união. O argumento central é o de que os poetas românticos foram colher inspiração no medievalismo europeu não só para a construção de uma mitologia nacional (indianismo), mas também para a concepção de uma arte única, pautada por essa aliança entre poesia e música nos moldes trovadorescos. Essa conexão foi além da musicalidade implícita na poética do período. Alguns românticos, tal como os trovadores, buscaram integrar as duas artes a partir de poemas escritos especialmente para serem musicados e apresentados em circunstâncias performáticas. Assim, nasceu, no Brasil, a *parceria*: um poeta produzindo a letra e um compositor musicando-a.

A prática de fundir essas duas manifestações artísticas num todo único iniciada pelos trovadores teve continuidade em alguns poetas românticos, principalmente os que frequentaram a tipografia do editor Paula Brito, fundador da conhecida *Sociedade Petalógica do Rossio Grande*. Das reuniões dessa sociedade resultaram diversos poemas musicados em forma de *modinha* ou *lundu*, examinados aqui de modo a evidenciar os temas recorrentes, bem como as imagens e metáforas musicais neles presentes. Essa aliança trouxe popularidade e novo alento, tanto para a música popular, quanto para a poesia brasileira que encontrou nessa aliança um meio de difusão que suprisse a carência de um público letrado.

Palavras-chave: poesia, música, Romantismo, medievalismo, *performance*, *modinha*, *lundu*.

ABSTRACT

This dissertation examines the relations between poetry and music in the nineteenth century, as well as the poetic-musical production which results from this union. The central argument is that romantic poets took inspiration from european medievalism not only for building a national mythology (indianism) but also for the conception of an unique art form, ruled by this alliance between poetry and music in the troubadourish models. This connection went beyond the implicit musicality of that era's poetry. Some romantic poets, as troubadours, wanted to integrate both arts from poems specially written to be set to music and presented in performance venues. Thus, the partnership was born in Brazil: poets started to create lyrics and composers set them to music.

The practice of blending these two artistic manifestations in only one, initiated by the troubadours, had continuity with some romantic poets, mainly those who attended the editor *Paula Brito's* typography, founder of the well known *Sociedade Petalógica do Rossio Grande*. From these meetings came several poems set to music in form of *modinha* or *lundu* examined here in order to portray the recurrent themes, as well as images and musical metaphors existing in them. This alliance brought popularity and enthusiasm for the popular music as for the Brazilian poetry, which found in this alliance a way of diffusion that would supply the need of the scholarly public.

Keywords: poetry, music, Romanticism, medievalism, *performance*, *modinha*, *lundu*.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. Esta ciranda de tantas cores vem nos falar dos trovadores.....	12
3. Eu pego a viola e faço um verso feito um trovador.....	19
4. A modinha na moda dos poetas.....	24
5. Se lembra quando toda modinha falava de amor?.....	29
6. As mais lindas modinhas do meu Rio de outrora.....	32
6.1 Membros da <i>Sociedade Petalógica</i>	41
7. Vai, triste canção, sai do meu peito e semeia emoção.....	48
8. Minha voz na voz do vento.....	57
9. Poesia, participação e <i>performance</i>	63
10. Poesia em modo menor.....	80
11. A melodia e o poema são o que nos faz irmã e irmão.....	85
11.1 Quando a poesia se faz amor.....	94
11.2 Mulher, sempre mulher!.....	97
11.3 O que será que andam sussurrando em versos e trovas?.....	102
11.4 Amor às avessas.....	131
11.5 Modos e modas das modinhas e lundus.....	141
11.6 As modinhas de Rabelo como modelo.....	144
11.7 Nem só de amor se vive.....	150
12. A última voz, a voz de um trovador.....	156
13. Bibliografia.....	161
13.1 Obras consultadas.....	161

13.2 Referências bibliográficas.....	161
14. Discografia.....	173
15. Anexos.....	175

Rugendas
Costumes de São Paulo, 1835

*Todos cantam sua terra,
Também vou cantar a minha
Nas débeis cordas da lira
Hei de fazê-la rainha;
- Hei de dar-lhe a realeza
Nesse trono de beleza
Em que a mão da natureza
Esmerou-se em quanto tinha.*

*Tem tantas belezas, tantas,
A minha terra natal,
Que nem a sonha um poeta
E nem as canta um mortal!
- É uma terra de amores
Alcatifada de flores,
Onde a brisa e seus rumores
Murmura: - Não tem rival!"*

Casimiro de Abreu

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho versa sobre a relação entre poesia e música no século XIX, bem como sobre a produção poético-musical resultante dessa união. Assim, para melhor entender o projeto de integração entre música e literatura no período, tive de me reportar ao pretense *revival* da cultura medieval patrocinado pelo Romantismo europeu – que, entre nós, por razões óbvias, repercutiu de forma indireta, mediada, ao fornecer o modelo do cavaleiro e da ética cortês para se forjar o retrato de nosso mito pátrio: o índio. Não era, entretanto, por essa razão que o retorno romântico à Idade Média interessava à presente pesquisa e sim pelo que ele implicou em termos de reavaliação e retomada dos temas e formas poético-populares recolhidos nos *cancioneiros* e, sobretudo, pela revalorização do *modelo trovadoresco* de união entre poesia e música, que concebia, assim, uma forma de produção e circulação das várias artes num todo orgânico, um só espetáculo, uma só *performance* como bem demonstrou Paul Zumthor.

Seja por obediência estrita ou não a essa tendência do Romantismo, o fato é que esse modelo trovadoresco e sua comunhão entre poesia e música pareciam como que reatualizados no contexto brasileiro pelas primeiras *parcerias* surgidas no século XIX. Eram essas raízes medievais ou trovadorescas da parceria que a presente pesquisa se propunha a investigar, baseando-se, ainda, na hipótese de que essa união entre poesia e música atendia, no caso do Brasil, à demanda de um público mais amplo que não tinha acesso ou não se mostrava apto à *leitura* direta das produções poéticas.

O Romantismo europeu, de certo modo, tendia a caminhar no sentido da popularização e ampliação do público leitor, na medida em que era contemporâneo do nascimento da ordem burguesa e da sociedade de mercado. Ao mesmo tempo em que o artista perdia cada vez mais as garantias do mecenato, ele também se emancipava das exigências dos nobres que financiavam sua produção. Para Raymond Williams,

o escritor transformou-se num acabado “profissional”. Mas as mudanças equivaleram também à instituição de “mercado”, como forma típica de relação entre escritor e a sociedade. Quando dependia de patrocinadores, o escritor tinha pelo menos relações diretas com um imediato círculo de leitores, cuja crítica estava, por prudência ou espontaneamente, por necessidade ou em sinal de respeito, acostumado a ouvir e, por vezes, acatar. (1969: 55)

A produção artístico-literária deixava, com isso, de ter o caráter de *obra de encomenda*, e o público tornava-se mais amplo e anônimo, o que trazia implicações diretas na formulação de uma nova linguagem, nas condições de inserção social do artista e nas formas de produção e circulação da arte. Se, por um lado, o artista passou a adquirir independência e êxito financeiro, por outro, teve que “curvar-se ao capricho e à obrigação de agradar” ao público leitor (1969: 56).

Mas, no caso do Brasil, havia uma particularidade. Distante ainda da lógica da sociedade de mercado, a produção artístico-literária permanecia tributária das relações de mecenato (notadamente, do patrocínio do governo imperial) e restrita a uma parcela muito pequena da população. No caso da literatura, a possibilidade de se alcançar um público mais amplo, tendo em vista a predominância de analfabetos e iletrados, implicava recorrer às formas de transmissão oral, seja os serões de oitava (no caso do romance), a declamação nos salões e praças públicas ou a aliança da poesia com a música. Era este último caso que interessava investigar.

Assim, nos primeiros capítulos deste trabalho, procurei focalizar a questão do surgimento da parceria na música brasileira no século XIX, em plena eclosão do Romantismo. Partindo de algumas sugestões de leitura do meu orientador, especialmente os estudos de Paul Zumthor, optei por analisar as mencionadas raízes medievais ou trovadorescas da parceria entre os nossos românticos, que se confirmavam, inclusive, na “aclimatação” de um gênero musical muito caro ao século XIX brasileiro: a *modinha*.

Após situar historicamente as origens da modinha e da parceria musical entre os românticos e *modinheiros*, busquei realizar a análise da *recepção* e *performance* das canções, com base nas teorias de Zumthor, que, mesmo concentrando seus estudos na descrição dos meios de *transmissão oral*, que

definem a própria natureza e *significância* dos textos da Idade Média, em vários momentos, faz um contraponto com a produção de períodos posteriores. Ainda assim, é certo, tive de relativizar as teorias de *oralidade* do grande medievalista, para lidar com a circulação da produção literária do século XIX brasileiro.

Essa incursão pela literatura romântica e pelos primórdios da música brasileira popular foi importante para realizar o levantamento do *corpus* deste trabalho. Assim, tive a oportunidade de recolher mais de 100 poesias musicadas de autoria dos principais poetas românticos. Inclusive, faz-se necessário comentar que o critério utilizado para delimitação do *corpus* foi o poema ter sido composto no século XIX por algum romântico de renome. Portanto, ficaram de fora as composições anônimas ou de poetas não consagrados. No entanto, algumas canções de autores anônimos foram utilizadas para auxiliar a análise, ao ilustrarem exemplos importantes.

É válido registrar que esse número não é definitivo. Sem dúvida, muitos poemas musicados da época ficaram de fora da coletânea, até porque o acesso a elas não é fácil, uma vez que muitas se perderam em virtude de só terem sido transmitidas pela oralidade. Utilizo, então, um trecho do prefácio de Brito Mendes para o livro *Canções populares do Brasil*, que traduz perfeitamente o trabalho de recolha das poesias musicadas do século XIX:

Colhidas, assim, na maior parte, da tradição oral, essas músicas devem ter muitos defeitos, que mais sobressairão n'aquelas que porventura tiverem autores conhecidos ou andarem por aí impressas – o que só me foi possível averiguar relativamente a um número limitadíssimo delas. (Mendes, 1911:8)

Com o *corpus* também delimitado, passei a pensar nas possibilidades de análise. É sabido que existem diversas formas de abordagem dessas canções, porém, optei por realizar uma análise do *corpus* com base nos temas e motivos recorrentes nos poemas musicados; no contraponto entre as modinhas e os lundus; e no contexto social em que foram produzidas – tudo isso relacionado à recepção que essas peças musicais tiveram junto à sociedade do século XIX.

Para isso, foi necessário um estudo sobre a *Sociedade Petalógica do Rossio Grande* – onde se reuniam poetas e músicos para discutir sobre política,

filosofia, artes e para a produção de poesia e música. A maioria dos poetas românticos participou ativamente das reuniões, contribuindo, assim, com diversos versos que se transformaram em letras de modinhas ou lundus. No entanto, não focalizei exclusivamente a produção desse grupo. Apesar de constatar que a *Petalógica* contribuiu enormemente para a popularização da poesia e da música, por funcionar como mediadora entre poetas eruditos e músicos populares, optei por abarcar toda a parceria musical ocorrida durante o século XIX.

Disso resultaram poemas com finalidades diversas: ora feitos unicamente para se tornarem música, ora produzidos inicialmente sem essa finalidade, só que, mais tarde, musicados por algum compositor.

Feito isso, a intenção foi a de identificar a linguagem da poesia romântica a serviço da música, para, deste modo, entendermos sua importância e seu alcance perante o público do século XIX.

2. ESTA CIRANDA DE TANTAS CORES VEM NOS FALAR DOS TROVADORES¹

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressões artísticas. Desde a Antigüidade, o texto literário adapta-se à música, bem como a música adapta-se ao texto literário, mais precisamente, ao poema. “O Cântico dos Cânticos” e os “Salmos” foram escritos com a finalidade de serem recitados ou cantados ao som de instrumentos musicais; nos “Salmos”, em especial, encontram-se inúmeras indicações destinadas aos músicos, tais como no de número 4, em que se registra: “Ao mestre de canto: com instrumentos de cordas”. Outras vezes consta “com flautas” e, em certas ocasiões, indicações bem precisas de técnica, como “uma oitava abaixo”. Além disso, existem várias ilustrações que mostram Davi empunhando uma harpa.

De acordo com Rousseau, em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*², de 1781, os cantos e a palavra têm origem comum: com as sílabas nascem a cadência e os sons; a paixão faz todos os órgãos falarem e dá à voz todo o seu brilho:

Foram em verso as primeiras histórias, as primeiras arengas, as primeiras leis. Encontrou-se a poesia antes da prosa, e haveria de assim suceder, pois que as paixões falaram antes da razão. A mesma coisa aconteceu com a música. A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a melodia; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes. (Rousseau, 1991: 186-87)

Desde a Idade do Bronze, no mínimo, os *aedos* — poetas-cantores itinerantes — cantavam ou declamavam, em versos, aventuras heróicas e mitológicas para os ricos aristocratas dos palácios micênicos³. A declamação era, em geral, acompanhada pela música da lira ou de algum outro instrumento musical.

¹ Trecho da canção “*Ciranda*”, de Gilberto Gil in *O sol de Oslo* (1998).

² Foi utilizada neste trabalho a edição da Nova Cultural, da coleção *Os pensadores*, de 1991.

³ Refere-se à *civilização micênica*, que era uma cultura da Idade do Bronze, e desenvolveu-se na Grécia continental. Veio a suceder a antiga *minóica* em Creta, surgindo por volta de 1400 a.C. para tornar-se a cultura dominante na ilha. A história e as lendas desse período constituem o pano de fundo para narrativas de Homero (c. 750 a.C.) cujos poemas épicos, a *Ilíada* e a *Odisséia*, refletem a chamada “era heróica”.

Dessa maneira, pode-se afirmar que a poesia nasceu ligada e difundida pela oralidade, mais especificamente pela música: a evolução das formas marcou os limites entre uma e outra expressão. Muitos autores vão buscar no passado arcaico as íntimas relações entre as duas esferas da arte⁴.

De resto, na Antigüidade grega e romana, era quase inadmissível que um poema fosse dito sem que se fizesse acompanhar de música: para tanto, o texto materializava-se em frases de cadência favorável ao canto e mediante regras mais ou menos uniformes. Procurava-se, como se percebe, captar o ouvinte pela palavra e pela música simultaneamente.

Da Idade Média, passou ao imaginário a figura do *trovador*, concomitantemente poeta e músico, perambulando pelas aldeias com seu alaúde e seus poemas de caráter ora jocoso, ora erótico, ora satírico, ora religioso, este último celebrando cenas da vida dos santos ou a lembrança dos Sacramentos da Igreja. Era raro a música ser somente instrumental: exceto no caso das danças, a melodia conjugava-se à palavra.

Durante a Idade Média, entre os séculos V e XV, a Igreja Católica exerceu forte controle sobre as produções científica e cultural. Essa ligação da cultura medieval com o catolicismo fez com que os temas religiosos predominassem nas artes plásticas, na literatura, na música e no teatro. Em todas as áreas, muitas obras eram anônimas ou coletivas.

As formas literárias medievais típicas eram as novelas de cavalaria e as poesias trovadorescas (musicadas). Como sabemos, o Trovadorismo, que celebrava formas idealizadas de amor, em geral platônico e inatingível, teve início no sul da França, no século IX, e dominou o cenário literário europeu por dois séculos. Em Portugal, só apareceu no fim do século XII. Poetas-cantores compunham as *cantigas* - líricas e satíricas - para serem cantadas e acompanhadas por instrumentos⁵.

A música medieval, intimamente relacionada à poesia, segundo Oliveira (1992), caracterizava-se pela combinação das notas em *modos*, ou seja, de

⁴ Cf. PIVA (1990).

⁵ Ver DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

acordo com a função e o texto cantado, o compositor usa uma escala diferente. As principais formas musicais eram as *salmódias* – cantos de salmos ou parte de salmos da Bíblia – e as *himnodias*, cantos realizados, em forma de hino, sobre textos novos numa única melodia e sem acompanhamento.

Conforme Martins (1969), com a expansão do Cristianismo, no século VI, a Igreja unificou a liturgia conforme as regras do papa São Gregório I, o Magno (540-604). O canto gregoriano, sempre em latim, língua oficial do catolicismo, foi o único aceito nas igrejas. As composições baseavam-se na simplicidade, na austeridade e na homofonia – todos os cantores entoavam a mesma melodia a uma só voz. No século XI, o monge beneditino Guido d'Arezzo (990-1050) sistematizou a notação musical, base para a elaboração de partituras. Os sistemas de notação impulsionaram a *polifonia* (duas ou mais melodias independentes superpostas), que no século XII desenvolveu-se com a música dos compositores que atuavam na Catedral de Notre Dame. No século XIII, surge a *ars antiqua*, cuja marca era a independência rítmica das melodias e a preocupação de compor uma música sem dissonância. As obras “passam a ser assinadas e criou-se a figura do compositor: [era] o início da parceria musical” (Martins, 1969: 52). Assim, o poeta fazia a letra e o compositor desenvolvia a melodia.

Com a decadência do Império Romano e a implantação do cristianismo, a Igreja passou a ter um papel decisivo na evolução da música. Dessa forma, no período medieval, a maioria dos músicos trabalhava para a Igreja e tinha como dever compor e executar músicas para os rituais religiosos. O órgão era o instrumento perfeito para produzir sons que elevassem o espírito aos céus. O canto gregoriano, composição sacra em que os fiéis cantavam em uníssono, manifestava em voz alta toda a crença na grandiosidade divina⁶.

Os monges, nos mosteiros, continuavam o trabalho iniciado pelos gregos, desenvolvendo a teoria e a escrita musicais. Contudo, como assinala Oliveira (1992), começava a haver uma grande separação entre a música religiosa e a música popular. Uma das grandes diferenças entre ambas compreendia os

⁶ Cf. DUBY (1989).

instrumentos usados. Na Igreja, apenas o órgão era permitido, enquanto na música popular, música profana (não religiosa), havia a rabeca, o saltério, o alaúde, a charamela, a sanfona, o realejo etc. A língua usada nos cantos da igreja era o latim, enquanto na música popular eram usados dialetos próprios de cada região. A música da Igreja era inicialmente monódica tendo evoluído no sentido da polifonia.

Mais tarde, com o início da decadência do clero, a música profana predomina sobre a sacra:

Com a propagação da religião cristã, a arte musical se interna durante muitos séculos na igreja e só reaparece no mundo profano completamente degenerada quando surgiram as cruzadas, que enviando à Palestina milhões de crentes com o fim de libertar o santo sepulcro de Cristo do poder dos muçulmanos, não só argumentaram a autoridade local dos reis tornando-os mais poderosos e soberanos, como também abrindo escancaradamente as portas da igreja, ofereceram à música por novo templo: o lar; por novo altar: a mulher; por novo santuário: o coração; finalmente por nova religião: o amor. (Mello, 1908: 140)

Dessa maneira, com a volta dos primeiros cruzados, apareceram os primeiros romances cavaleirescos, cujos versos cantados em língua romana ora celebravam as lendas e feitos gloriosos dos cruzados, ora as aventuras galantes de suas damas.

Com o desenvolvimento da música popular, as produções musicais profanas foram canalizadas por meio dos ‘músicos-poetas’, conhecidos nos países latinos como *troubadours* (região da Provença) e *trouvères* (norte da França); *trovadores* e *troveiros* (em Portugal) e, nos germânicos, como *Minnesinger* (em virtude de a mulher, ‘*minne*’, ser o assunto essencial de seus trovares) e *Meistersinger*, ambos músicos profissionais da Idade Média que, acompanhados de instrumentos musicais, iam cantando de lugar em lugar a troco de dinheiro, roupa e alimentos⁷. Na França, o nome dos trovadores aplicava-se a esses ‘músicos-poetas’ ou ‘poetas-músicos’ que escreviam os seus textos na língua provençal. Já os cantores deste tempo eram designados pelo nome do instrumento musical que os acompanhavam, como jograis de boca, jograis de *penola*, jograis de tambores etc. No caso dos países germânicos, os *Minnesingers*

⁷ Ver BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*, 1906.

eram membros da nobreza que cultivavam a arte da poesia e da música, enquanto que os *Meistersinger*, que aparecem posteriormente, formavam parte de associações gremiais, de caráter artesanal. No entanto, em ambos os casos, a atividade principal era a da celebração de torneios ou a de participação em diversas festividades. Suas composições, de cunho popular, incluíam canções de amor, canções de cruzadas, lamentações, duelos poético-musicais e baladas. Com maior liberdade de ritmo, apareceram novas formas vocais, como o rondó e o madrigal⁸.

Na área religiosa, as novidades são as missas. Um dos principais compositores, de acordo com Martins (1969), é Guillaume de Machaut (1300-1377), autor da missa polifônica mais antiga que se conhece: Missa de Notre-Dame (1364). No entanto, fora das catedrais, trovadores, jograis e menestrelis⁹ desenvolviam poemas para serem cantados, dando início a um novo estilo à música e à literatura: o Trovadorismo.

O Trovadorismo teve terreno fértil em Portugal desde o final do século XII até aproximadamente 1340, alguns anos após a morte de D. Dinis - sexto rei português. As produções literárias em verso desse período tiveram composições poéticas efetivamente cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais, dentre eles viola, lira, harpa, flauta, alaúde e pandeiro¹⁰.

Segundo Zumthor (1993), a voz foi um fator constitutivo de toda obra medieval que, por força de nosso uso corrente, era denominada *literária*. Porém, é importante distinguir tradição oral e transmissão oral: a primeira compreende a *duração*; já a segunda, o momento da *performance*.

Zumthor (1993) distingue três tipos de *oralidade*, dependendo da situação de cultura. Uma, *primária* e *imediata*, não comporta nenhum contato com a escritura. Ou seja, encontra-se somente naquelas sociedades isoladas e

⁸ Ver CURTIUS, E. Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 1996.

⁹ Os textos poéticos da época medieval eram acompanhados por música e normalmente cantados em coro, daí serem chamados de *cantiga*. Isso ocasionou o aparecimento de uma verdadeira hierarquia de artistas, assim classificados (com o passar do tempo e dependendo da região, essas denominações caíram em desuso):

- *trovador*: era o poeta, quase sempre um nobre, que compunha sem preocupações financeiras;

- *jogral*, *segrel* ou *menestrel*: era um homem de condição social inferior, que exercia sua profissão de castelo em castelo, entreteendo a alta nobreza. Cantava poemas escritos pelos trovadores, chegando mesmo a compor;

- *soldadeira* ou *jogralisa*: moça que dançava, cantava e tocava castanholas ou pandeiro.

¹⁰ Ver SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, 1991.

desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica. As outras duas são a *mista*, quando a influência do escrito, embora presente, permanece externa, parcial e atrasada, e *oralidade segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz em seu uso. Invertendo o ponto de vista, poder-se-ia dizer que a oralidade mista resulta da existência de uma *cultura escrita* (possuidora de uma escritura) e a oralidade segunda, de uma *cultura letrada* (presença da escrita).

Assim, no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à seguinte condição: cada um dos cinco procedimentos que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja ainda, mais raramente, por esses dois vieses conjuntamente. O número de combinações se eleva e a problemática, então, intensifica-se. Quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo, tem-se uma situação de *performance*. Dessa forma, conforme Zumthor (1993), quando um poeta, ou seu intérprete, canta ou recita um texto memorizado ou improvisado, sua voz, por si só, confere-lhe *autoridade*. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo, mas o que integra nessa tradição é a ação da voz.

Se o poeta ou seu intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à *performance*. Portanto, no canto ou na recitação, mesmo que o texto declamado tenha sido escrito, a escritura permanece escondida. Por isso mesmo, a leitura pública é menos performática, pois a presença do livro, elemento fixo, freia o desenvolvimento teatral/musical, introduzindo nele as conotações originais. Isso explica porque, na Idade Média, música e poesia constituíam uma prática única, afinal, uma dependia da outra para que a obra se concretizasse, já que o texto não era apenas lido, mas sim *transformado em um espetáculo músico-teatral* em que as diversas artes (literatura, música, dança e teatro) fundiam-se numa única produção artística. Com base nesses fatos, pode-se perceber que a voz adquiriu uma importância vital

para a literatura medieval, participando, em sua plena materialidade, da *significância* do texto e, a partir daí, modificando, de alguma maneira, as regras da leitura.

De acordo com Zumthor (1993), o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos. Porém, é certo que na economia interna e na gramática de um texto não importa que ele tenha, ou não, sido composto por escrito. No entanto, o fato de ele ser recebido pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo modifica profundamente seu efeito sobre o receptor e, portanto, sobre sua *significância*. Assim, na *performance*, a voz é sempre ativa, mas sua importância entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias.

3. EU PEGO A VIOLA E FAÇO UM VERSO FEITO UM TROVADOR¹¹

*Tenho alaúde polido
Em que antigos Trovadores,
Em tom de guerra atrevido,
Cantavam trovas de amores.*
Gonçalves Dias

A arte trovadoresca, ao ser difundida na Itália, no século XV, bifurcou-se por Nápoles e pela Sicília, produzindo as célebres canções chamadas napolitanas e sicilianas.

Da mesma forma que os *minnesingers* alemães, os trovadores franceses, portugueses, espanhóis e italianos, tomando a beleza e perfeição femininas por assunto predileto de seus poemas, ora eram acompanhados apenas por uma viola ou qualquer outro instrumento de corda, ora se uniam a um instrumentista de profissão que os seguia por toda a parte onde eles tinham de se apresentar.

Todavia não era somente o romance amoroso que tangia a lira plangente dos trovadores da Idade Média. Os feitos épicos, gloriosos e lendários eram celebrados por meio das *canções de gesta*. Assim, com o desenvolvimento da arte trovadoresca, os cânones começaram a evoluir e a remeter para novas formas.

Uma das formas para a qual a música medieval evoluiu foi a *modinha*. Segundo Mello (1908), esse gênero musical surgiu em Portugal e foi transportado para o Brasil em pleno século XVIII já com esse mesmo nome, que derivava de *mote* ou *moda*, e por aqui refloresceu até meados do século XX. De acordo com os estudos do poeta português Teófilo Braga,

*o aparecimento da modinha brasileira, no século XVIII, apresentando aos críticos da arte musical um aspecto de nacionalidade, é explicável pelo fenômeno de sobrevivência arcaica da tradição nas colônias distantes. Conservou-se na sociedade brasileira a tradição musical do século XVI, que era canção monódica, ou a **canzone** italiana seiscentista; e não sendo invadida pela polifonia madrigalesca, procurou renovar-se nos temas da cantiga popular, durante todo o século XVII. Daí a sua importância nacional, dando-se também a circunstância admirável de muitas modinhas brasileiras apresentarem na sua estrutura poética a mesma contextura estrófica da canção dos trovadores portugueses medievais dos séculos XIII e XIV. (1906: 246)*

¹¹ Trecho da canção “Menininha do portão”, de Paulinho Tapajós in *Maria Rita* (2003).

Essa aproximação “contextratural” entre o Trovadorismo e a modinha brasileira a que se refere Teófilo Braga (1906) deu-se não somente pela melodia, mas também pelas letras das canções, sempre amorosas e sentimentais, tal como acontecia nas cantigas trovadorescas.

A forma poética da modinha liga-se também à *serranilha*, gênero lírico da poesia portuguesa que, sob a toada do *Soláu*, romance musical de caráter triste e mavioso, cantavam as camponesas e as serranas de Traz-os-Montes e que, penetrando nos cancioneiros aristocráticos, nos cantares de amigo do rei-trovador D. Dinis, esteve muito em moda, no século XIII, durante todo o seu reinado.

Conforme Braga (1906), foi Gil Vicente que, intercalando em seus autos e farsas o canto e o tipo estrófico das antigas serranilhas, desenvolveu novamente o gosto por estes cantares em Lisboa, os quais, propagando-se por todas as aldeias de Portugal, transportaram-se com os primeiros colonos para o Brasil. Dessa forma, a par das modas portuguesas, a serranilha galeziana foi pouco a pouco se acomodando e se adaptando à modinha brasileira.

Apesar de ter sua origem em Portugal, a modinha sofreu no Brasil uma forte influência do meio, a ponto de os portugueses assim a reconhecerem, quando, no reinado de D. Maria, ela voltou “devidamente abasileirada” à terra que se lhe dizia primitiva¹². Dessa maneira, de acordo com Almeida (1942), não é contestável que esse gênero musical houvesse tido a origem remota portuguesa nas canções dos trovadores do século XIV, no entanto, quando chegou ao Brasil, aproveitando os motivos da terra, nas comparações e nas imagens, assumiu feições locais.

O que também contribuiu muito para que a modinha adquirisse tais feições foi o envolvimento dos poetas românticos com a música brasileira. Assim sendo, a modinha atingiu seu apogeu no século XIX, graças ao talento dos poetas românticos, “os quais escreveram elegantes modinhas, quase todas caracterizadas por um constante acento apaixonado, expressivas e de doce languidez e colorido”. (Cernicchiaro, 1926: 38)

¹² Ver FREITAS, Frederico de. *A modinha portuguesa e brasileira. Alguns aspectos do seu particular interesse musical*, 1974.

A modinha aproveitou a poesia de quase todos os poetas românticos brasileiros que, ora era musicada pelos compositores *modinheiros*, ora era escrita especificamente para a música. Assim nasceu a *parceria* na música brasileira: o poeta compunha a letra da música e o compositor a musicava. Dessa forma, diversos poetas românticos, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Melo Moraes Filho, Laurindo Rabelo, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves, escreveram poemas a serviço da música, ou melhor, da modinha.

Silvio Romero (1977), ao referir-se à *poética* das modinhas, disse que há dois tipos de composição: um, representado pelos lundus e ‘poetastros’, que culmina numa forma desastrosa e sem nenhum valor literário; e outro, “de leves produções de nossos melhores poetas líricos, postas em solfa por músicos de talento. São as melhores” (Romero, 1977: 68). O autor enumera diversas modinhas de poetas românticos que se transformaram em letra de música, como “Meu anjo, escuta”, de Gonçalves Dias; “Anjos do mar”, de Álvares de Azevedo; “O gondoleiro do amor”, de Castro Alves; “Eu amo o gênio” e “Neste mundo juncado de enganos”, de Tobias Barreto. Além desses, Romero (1977) cita também outros poetas envolvidos na produção de modinhas, como Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Fagundes Varela.

Ainda de acordo com Romero (1977), quando as modinhas são de origem literária, os versos são belos e a música é simples e boa. Essas canções, portanto, correm de boca em boca e se popularizam. De acordo com o crítico literário, as modinhas brasileiras são a forma *bárdica* de nossa poesia popular. Foram criações de autores conhecidos que, inspiradas no lirismo tradicional da população, facilmente se espalharam e se tornaram quase anônimas.

A maioria dos pesquisadores brasileiros costuma classificar a modinha como a primeira manifestação popular musical civilizada tipicamente brasileira. Seu estudo, porém, só começou a ser desenvolvido a partir de 1930 quando Mário de Andrade publicou suas *Modinhas Imperiais*. No entanto, as origens da modinha são incertas. Os registros indicam que em Portugal as mais antigas já eram tidas

como música “de salão”. Já no Brasil, tudo aponta para uma origem popular. Com base nos dados então disponíveis, Mário de Andrade conclui pela procedência erudita européia das modinhas. Somente bem mais tarde é que o etnomusicólogo Gérard Béhague irá descobrir, na Biblioteca da Ajuda, um inestimável caderno datado de fins do século XVIII, tendo por título *Modinhas do Brasil* e incluindo, entre outras, canções de Domingos Caldas Barbosa. Esse achado acabou por estabelecer, ao contrário do que se acreditava anteriormente, que a modinha passou do Brasil para a Europa e não de lá para cá (Tatit, 2004: 26). A propósito, escreve Mário de Andrade em seu Dicionário Musical Brasileiro:

Apesar dos muitos fados cantados no Brasil e dos muitos compostos aqui, o fado é português. Não funciona em nossa vida nacional. Apesar de vinda, como palavra, de Portugal, apesar de todas as modinhas portuguesas, a modinha é brasileira. Não funciona na vida nacional dos portugueses (1989:156).

Já em seu excelente prefácio às *Modinhas Imperiais*, Mário mostra-se surpreso com a folclorização da modinha:

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 (1964: 33).

Dez anos após a publicação de *Modinhas Imperiais*, no artigo “O Desnívelamento da modinha”, Mário retoma uma das principais questões que o tópico lhe inspira, e que é justamente a feição híbrida do gênero: de origem semiculta burguesa, ele se teria popularizado, configurando uma situação excepcional no padrão das relações entre alta e baixa culturas. Seria um caso raríssimo de “desnívelamento estético”, isto é, derivação popular de uma forma erudita. Ela “jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta” e “jamais conseguiu [...] aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica” (Andrade, 1963: 344). Essa feição híbrida às vezes lhe suscita certa negatividade do juízo, incomodado por essa forma “semiculta”, “nem popular nem erudita”, incapaz de identificar-se e de ter “funcionalidade decisória” (Andrade, 1965: 25). As raízes erudita e européia da modinha são incontestáveis, mostra Mário. Só que, no Brasil, elas passaram à

boca do grande público. Quer dizer, trata-se de um exemplo "absolutamente raríssimo" de uma forma erudita que passou a popular (Andrade, 1976).

Anos mais tarde, Carlos Veja¹³ veio a estabelecer, como teoria, baseado em seus estudos sobre o folclore argentino, que os fatos folclóricos passam do superior ao inferior: que a música, hoje popular, já foi, um dia, música das "classes altas".

Quanto ao papel desempenhado pela modinha na construção da nacionalidade cultural, ela "já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam." (ibid.: 25). Enfim, apesar de tratar-se de um gênero mestiço com vagos apelos sociais e valor variável, "teve significação na complexidade musical brasileira e produziu obras gentis" (Andrade, 1980: 5), não deixando ainda hoje de dar uma "sensação de coisa nacional" (ibid.: 7).

Almeida Júnior
Violeiro, 1899

¹³ In MEGALE, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis : Vozes, 1999.

4. A MODINHA NA MODA DOS POETAS

*Somos filhos das mesmas cantigas de roda,
Ninados com ranchos e modas.*

Olívia Hime

O surgimento dos primeiros indícios da música popular brasileira se deu há mais de duzentos anos, com os versos de Gregório de Matos cantados ao som de uma viola de arame. Contudo, é apenas na segunda metade do século XIX que a história da música popular brasileira fixou os primeiros grandes nomes daqueles que formaram as bases do que é hoje considerada MPB. É muito importante frisar que música popular constitui uma criação que é contemporânea do aparecimento das cidades.

Mário de Andrade evidencia que a canção, no sentido como a compreendemos hoje, nasceu no século XVI, depois do período trovadoresco. Seu tema preferido sempre foi o amor, “o amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismos de expressão” (1980: 33). Para Mário, a expressão sentimental, de forte natureza individualista, opunha-se ao coletivismo da polifonia do cantocho medieval: “criado o conceito de harmonia e manifestado ele na melodia acompanhada, logo se definem com facilidade os elementos gerais da expressão sentimental” (ibid.: 16). Dessa forma, “necessidade da palavra na música surgiu para dar-lhe sentido, de modo a ser compreendida” (ibid.: 18).

Nos três primeiros séculos de colonização no Brasil, houve tipos definitivos de formas musicais: os cantos para as danças rituais dos índios e os batuques dos escravos - ambos essencialmente à base de percussão: tambores, atabaques, tantares, palmas, apitos etc. - e finalmente, as cantigas dos europeus colonizadores que tinham berço nos burgos medievais dos séculos XII a XIV¹⁴.

Para que se chegasse a uma música reconhecível como brasileira foi necessário que se desse a influência mútua desses elementos, o que ocorreu a partir do início do século XIX, quando as populações dos pequenos povoados ou

¹⁴ Ver MELLO, Guilherme Teodoro P. de. *A música no Brasil*, 1908.

vilarejos agruparam-se em cidades, das quais logo despontaram Salvador, Recife e Rio de Janeiro, todas com forte influência negra. Essas populações, unidas em cidades, demandavam novas formas de lazer, ou uma produção cultural. Essa produção se fez representar, no campo da música popular, pelos gêneros iniciais de *lundu* e de *modinha*. Segundo Ricardo Cravo Albin (1997), o *lundu* – basicamente negro no seu ritmo cadenciado – ostentava a simplicidade da população nos seus versos quando cantado, comentando na maioria das vezes a vida cotidiana das ruas. Já a *modinha* – basicamente branca na sua forma de canção européia – exibia versos eruditos para cantar o amor derramado às musas, quase sempre inatingíveis.

A poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são, obviamente, iguais. O reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para uma discussão entre as duas formas. Sem deixar de lado as distinções necessárias, existem diversos modos pelo qual um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária.

Já letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido. De acordo com Perrone (1988), seja qual for o enfoque – artístico-musical, antropológico ou literário – será necessário que se leve em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto.

A análise das modinhas do ponto de vista literário pode ser beneficiada se se levar em conta características pertinentes à arte do Mundo Antigo. O conceito grego de *mousike* englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança. A própria palavra “lírica”, bem o sabemos, é derivada da palavra grega que significava o canto individual do verso acompanhado de uma lira. A união de palavra e melodia nas modinhas do século XIX não são tão íntimas

como na *mousike* dos gregos, mas a integração dos dois elementos é essencial para que se faça de uma música um produto estético bem-sucedido. De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos lingüísticos e ritmo.

Para Perrone,

A relativa complexidade de uma composição vocal também pode influenciar a análise do texto. As estruturas musicais intervêm em graus variados na linguagem da canção. Na mais rudimentar forma de música – uma voz cantando uma simples melodia – o conteúdo estético de construção verbal é limitado apenas pela execução de uma sucessão de notas musicais. Do mesmo modo, se as palavras são cantadas com acompanhamento de violão de apenas dois acordes, as perguntas sobre o texto podem ser baseadas, em sua maioria, no próprio texto. Mas à medida que as complicações de melodia, harmonia e arranjo aumentam, a importância e a autonomia dos signos verbais diminuem e é preciso que se preste bastante atenção para os condicionamentos do texto pelos fatores não verbais. (1988: 12)

O texto musical como artefato escrito projeta um contraste que aumenta nossa sensibilidade para os diferentes caminhos poéticos que os compositores podem explorar na dimensão sonora, mas a avaliação literária dos textos de canção leva, inevitavelmente, à tarefa espinhosa de descobrir modos de aproximar as letras musicais da manifestação escrita. “Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito de análise” (Perrone, 1988: 15). Mas, se independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura.

A presença de grandes personalidades literárias no surgimento da canção popular é mencionada em estudos históricos tanto de literatura quanto de música popular. A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda a poesia era ainda cantada. Como já foi mencionado, compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações

da poesia lírica. Os capítulos iniciais de qualquer história da literatura portuguesa tratam dos trovadores medievais, cujas cantigas receberam uma forte influência das canções dos mestres de Provença. As primeiras coleções de poesia da Península Ibérica foram os cancioneiros organizados pela realeza para preservar as tradições orais da poesia cantada. Durante o Renascimento, a poesia começou a desenvolver-se como uma arte independente do acompanhamento musical, mas o nascimento da literatura colonial no Brasil, como já foi observado anteriormente, está marcado pela tradição medieval.

Gregório de Matos, o maior poeta do período barroco, cultivou o *conceptismo* ibérico e a poesia religiosa, mas é também conhecido como um ávido trovador de líricas sensuais e de cantigas satíricas. Um dos primeiros historiadores da literatura brasileira chamou Gregório de Matos de “O Homem do Lundu”, percebendo sua filiação poética às formas nascentes da canção popular¹⁵. Não havia nenhuma impressora no Brasil colonial, e os trabalhos de Gregório de Matos não foram publicados durante sua vida. Suas letras circulavam em manuscritos (códices), alguns dos quais podem conter transcrições de canções que ele executava com o acompanhamento da viola. O satírico *Boca do Inferno* movimentou-se tanto no meio aristocrático quanto no meio popular, fato que seus próprios versos comprovam.

Durante o período do Arcadismo, o brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) introduziu a modinha e o lundu na corte de Lisboa. Este poeta foi um dos fundadores da ressuscitada academia literária na capital portuguesa, a *Nova Arcádia* (1790). O pseudônimo que ele adotou está agregado ao nome do instrumento utilizado para o acompanhamento de suas composições, figurando como título geral de toda a sua produção poética: *Viola de Lereno* (1798-1823, dois volumes). Os historiadores da literatura enfatizam que Caldas Barbosa introduziu uma nota descontraída no rigoroso formalismo da poesia neoclássica¹⁶.

Os poetas românticos do século XIX descobriram que o sentimentalismo da modinha, popularizada em grande parte pelo sucesso de Caldas Barbosa,

¹⁵ A comparação pertence a Araripe Junior, citada por Tinhorão no livro *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis : Vozes, 1974, p. 06.

¹⁶ Cf. CALDAS, Waldenyr (1985).

combinava bem com o apelo às emoções individuais. A modinha e a poesia romântica têm vários aspectos em comum, muitas vezes indistinguíveis do ponto de vista da linguagem. José Ramos Tinhorão (1975) investigou o relacionamento de poetas com a prática musical do século XIX, concluindo que a verbosidade das canções populares dos meados do século, executadas nos salões aristocráticos, deve-se a uma transposição dos modelos literários vigentes. Dentre os poetas considerados está Domingos Gonçalves de Magalhães, cujo nome aparece na partitura de mais de doze composições líricas do seu contemporâneo, o ativo compositor luso-brasileiro Rafael Coelho.

Estes documentos levaram Tinhorão (1975) a cogitar que os dois podem representar o mais antigo exemplo de parceria. Suspeitando que o compositor possa ter usado poemas produzidos independentemente, o autor afirma ainda que Gonçalves de Magalhães realmente escreveu letras para as melodias de seu parceiro, o que é diferente de musicar poemas, prática que também exerceu Coelho ao publicar em 1863 o álbum de modinhas *Urânia ou os amores de um poeta*. O livro de poemas *Urânia* de Gonçalves de Magalhães é de 1862. Alguns anos antes, o compositor publicara o cancioneiro *Grinalda Brasileira* (1859) com versos de Gonçalves Dias, que escreveu letras para o compositor espanhol José Amat, além de Coelho.

5. SE LEMBRA QUANDO TODA MODINHA FALAVA DE AMOR?¹⁷

Como podemos perceber, o surgimento da modinha está intrinsecamente ligado ao início das produções literárias românticas no Brasil. Já no início do Segundo Reinado, em plena eclosão do Romantismo, as modinhas passaram a ser mais dos poetas do que dos músicos nacionais. Desejosos de se aproveitarem do prestígio que a modinha já adquirira, compositores passaram a musicar poemas de vários poetas românticos, tais como Gonçalves Dias, Laurindo Rabelo, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves, entre outros.

Esse encontro dos poetas eruditos - letristas de *modinhas* e *lundus* com os músicos populares - destinou o início de um novo sistema de criação, de caráter nitidamente urbano: a *parceria*. Para Tinhorão,

o resultado desse encontro foi o surgimento do que viria a constituir uma dupla apropriação cultural, englobada sob a indicação genérica de música popular: a da literatura dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente colocada ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas. (1975: 37)

Então, despojadas dos cacoetes da ária setecentista alemã ou da ária de ópera italiana - de que estava impregnada a melodia dos compositores europeus - surgem as modinhas de autores brasileiros, “já perfeitamente nacionalizadas pelos poetas românticos e músicos populares” (Tinhorão, 1975: 39). Nelas, os elementos nativos de forma e de fundo populares se tornam evidentes. Encontra-se uma linha melódica vernácula, valorizada pela prosódia e pela maneira peculiar de interpretação¹⁸.

Foi, então, a partir do Segundo Reinado, que a modinha brasileira passou a se distinguir das canções dos outros povos pelo seu conteúdo lírico, de ternura e de saudade.

¹⁷ Trecho da canção “Maninha”, de Chico Buarque, in *Diamante Verdadeiro* (1999).

¹⁸ Cf. TINHORÃO (1975).

A música era uma arte bastante presente, não só na vida das pessoas da elite, como também das camadas mais populares. Assim, a população urbana que não pertencia à elite imperial também tinha prazer em escutar música e dançar. A diferença era que, em vez de sofisticadas árias, ouviam-se, nas festas, os "chorões", conjuntos de corda formados principalmente por funcionários públicos. A dança predileta era o maxixe, uma adaptação ousada, com requebros, da polca e da mazurca, importadas pela nobreza.

As festas populares, como o carnaval, promoviam o encontro da elite e das camadas populares nas ruas. As famílias dominantes desfilavam em charretes e freqüentavam bailes de máscara, enquanto as camadas pobres realizavam o entrudo.

Então, apesar de um distanciamento cultural que havia entre a classe dirigente e as camadas populares, em algumas ocasiões, como no carnaval, havia uma certa fusão entre elite e grande público. E foi nesse contexto social que os poetas românticos começaram a escrever poemas para serem musicados por compositores modinheiros. Portanto, segundo Caldas (1985), a elite passava, então, a dividir com o homem das classes mais populares o prazer de dançar e de cantar os versos da modinha, ou seja, ritmo e poesia ficaram mais acessíveis ao homem inculto brasileiro.

Quando a modinha surgiu no Brasil, ficou restrita aos salões requintados da elite colonial brasileira, porém, nos saraus onde se exibia o modinheiro Caldas Barbosa, o sucesso de público era tão estrondoso que havia até casos de "invasão" de domicílio. Assim, a partir de Caldas Barbosa, segundo Waldenyr Caldas (1985), esse gênero musical ramifica-se em duas versões: a vulgar e a erudita.

Apesar da indiscutível popularização da modinha, grande parte da elite insistia em mantê-la apenas nos salões imperiais, principalmente entre os anos de 1790 e 1840. Por outro lado, nas ruas, a modinha vulgar, prestigiada pelo grande público e apoiada pelos poetas românticos, vararia o tempo, ao contrário da "modinha erudita" (com andamento rítmico da ópera italiana), que, em 1840, já

não existia mais. Desse modo, “o violão, tido como um instrumento menor, dos boêmios e vagabundos, substitui o aristocrático piano”. (Caldas, 1985: 21)

Essa visão de repulsa pelo que é popular está presente em um romance posterior, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, quando o protagonista resolve ter aulas de modinha e violão com o trovador Ricardo Coração dos Outros, em busca de uma pretensa identidade nacional. Tal atitude é recriminada pelos vizinhos e conhecidos, que consideram o violão como coisa de malandro, gente desclassificada. Porém, no próprio romance, em uma festa na casa do vizinho de Policarpo, a modinha causou muito mais comoção do que a “*romanza* italiana” cantada ao piano pela mocinha que estava se formando no Conservatório. Sinal de que a sociedade retratada ali era, de fato, bastante contraditória porque, apesar das duras críticas à cultura popular, acabava aplaudindo a mesma em suas festas. Isso mostra que se tratava de uma “sociedade heterogênea, em que a condenação do brasileiro convivia com o aplauso a esse mesmo brasileiro, dependendo da situação, da festa, ou do grupo social que estava sendo freqüentado” (Fonseca, 2000: 48).

No Brasil daquela época, de acordo com os estudos de Alvarenga (1982), conviviam o interesse pela cultura *genuinamente nacional* e pelos últimos modismos internacionais. Os exóticos ritmos nacionais não surgiram para substituir os importados, mas vieram apenas somar-se a eles. Os próprios sucessos carnavalescos, durante muito tempo, foram bastante ecléticos, como a polca, polca-lundu, polca-chula, valsa, quadrilha, xote, maxixe, entre outros. Então, de ritmo fácil e poesia fortemente marcada pela influência do Romantismo, a modinha transforma-se em mais um gênero da canção popular.

6. AS MAIS LINDAS MODINHAS DO MEU RIO DE OUTRORA¹⁹

Rugendas
Vista do Rio de Janeiro, 1830

Sede da coroa portuguesa desde 1808, o Rio de Janeiro aliava à extraordinária beleza natural a estratégica localização do porto. Nas partes da cidade, habitadas pela classe menos privilegiada economicamente, a música, a dança e os fogos de artifício emprestavam a cada noite uma atmosfera de festa. Conforme Wehrs (1980), tudo era animado, barulhento, variado, livre.

No teatro lírico apresentavam-se óperas italianas, os bailarinos eram franceses e, na corte, os eventos musicais achavam-se abrihantados pelo concurso de músicos trazidos da Europa, como Marcos Portugal e Neukomm. A capela real oferecia uma música religiosa preferível à que se organizava na maioria das residências reais da Europa e seu primeiro mestre foi o Padre José Maurício Nunes Garcia, que era dotado de requintada sensibilidade. A partir de 1830, a cidade começou a passar por algumas transformações:

O comércio com o exterior se intensificou sobremaneira, as ruas da Alfândega e do Ouvidor achavam-se abarrotadas de produtos importados da Inglaterra e da França. A indústria também dava sinais de desenvolvimento e já se encontravam bons caldeiros, serralheiros, hábeis ourives, relojoeiros, bordadores, peleteiros e,

¹⁹ Trecho da canção *O trovador*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, in “Mais sentimental” (1978).

principalmente, excelentes marceneiros. Os violeiros não fabricavam violas senão de cordas metálicas; os pianos, cada vez mais numerosos, eram importados da Europa e alguns estrangeiros estabeleciam-se como livreiros, editores de música e negociantes de instrumentos (Wehrs, 1980: 112).

Os artistas costumavam se reunir, às vezes, na residência da família Taunay, na Tijuca. Por lá, iam com freqüência os poetas Manuel de Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães; os músicos Francisco Manuel e Cândido Inácio da Silva, que eram discípulos do Padre José Maurício Nunes Garcia. As conversas giravam em torno de diversos temas: a integração entre espírito e natureza, o sentimento religioso, a Independência e o conceito de nacionalidade. De tempos em tempos, a animada discussão era quebrada pelos acordes da viola de Cândido Inácio da Silva, numa tentativa de traduzir, por meio da música, os sentimentos e conceitos sobre os quais discorriam²⁰.

Em 1831, Manuel de Araújo Porto Alegre partiu para Paris e por lá ficou até 1837. Certamente, com relação à música popular, teria sido impossível a Porto Alegre ignorar o ambiente sonoro descrito em *Le Magazin Pittoresque*, em um artigo intitulado “Musique populaire”, publicado em seu periódico *A lanterna Mágica* (1844-45). Tal artigo descreve a música das ruas de Paris onde moças e rapazes tocavam suas harpas e violas, músicos italianos executavam árias de ópera nos pátios, orquestras se apresentavam ao ar livre durante o verão, crianças do povo repetiam nas calçadas fragmentos das óperas de Mayerbeer, Rossini, Herold, Auber e, vindos do interior das casas, ouviam-se estudos de piano e de oboé. O artigo cita, principalmente, a revolução na música popular operada pelo poeta e cançonetista francês Pierre Jean de Béranger (1780-1857), cujas canções

enobreceram a alegria e a energia de nossas antigas árias francesas [e] iniciaram a voz do povo – assim como seu coração e sua sensibilidade – em mais poesia: a elevação harmônica do pensamento e do ritmo ensinaram e comandaram a melodia do canto. [...] Esse movimento foi secundado pela introdução do estudo do canto nas escolas primárias: os métodos de ensino se aperfeiçoam a cada dia [...], em poucos anos ouviremos mais freqüentemente, tanto no centro da França como em nossas fronteiras, à noite, bandos de jovens a entoar cantos que poderemos acompanhar, que ainda ouviremos ao se distanciarem e

²⁰ Ver WEHRS, Carlos. *Rio Antigo – Pítoresco e musical*, 1980.

enfraquecerem, e que repetiremos conosco ao fecharmos, a contra-gosto, a janela
(Porto Alegre, 1844-45: 16).

Mais adiante, indaga: “Não seria útil recolher, distribuir e espalhar pelo público as melodias nacionais de toda a Europa?”. Na verdade, Béranger retomava velhas canções populares, dando-lhes novos textos, muitos deles baseados nos feitos de Napoleão, de quem foi grande admirador, assim como o foi Porto Alegre.

De volta ao Rio, provavelmente influenciado por suas experiências nas ruas da capital francesa, desenvolveu intensa atividade artística, não só como professor na Academia de Belas Artes, mas como poeta e letrista, colaborando com seus amigos, principalmente Cândido Inácio da Silva e José Maurício Nunes Garcia. O primeiro continuou a exercer suas funções de cantor solista, violista e compositor por mais alguns anos. Foi autor de algumas modinhas e lundus, como “Lá no Largo da Sé”, com texto de Araújo Porto Alegre. Essa canção foi publicada na *Coleção de Modinhas Brasileiras e Portuguesas* de Filippone e Tornaghi. A peça deve ter sido composta entre 1834, data das primeiras importações de gelo dos Estados Unidos para fabricação de sorvete (“água em pedra vem do norte”) e 1837, ano do retorno de Porto Alegre ao Rio de Janeiro.

Segundo Debret (1978), a Sé Velha seria a Igreja de São Sebastião, no morro do Castelo. O prefácio do catálogo da “Exposição Comemorativa do 2º Centenário do Nascimento de José Maurício Nunes Garcia” faz menção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, como antiga catedral e Sé do Rio de Janeiro, localizada na rua da Vala (hoje Uruguaiana). Ainda de acordo com Debret (1978), por volta de 1830, costumava-se expor à visitação, perto da Igreja do Rosário, curiosidades como animais exóticos ou monstruosamente defeituosos em troca de pagamento:

*Lá no Largo da Sé Velha
'stá vivo um longo tutu
Numa gaiola de ferro,
Chamado surucucu.
Cobra feroz
Que tudo ataca;
'té d'algibeira
Tira pataca*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

*Os estrangeiros dão bailes
Pra regalar o Brasil;
Mas a rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil
Lindas modinhas
Vindas de França,
Nossos vinténs
Levam na dança.*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

*Água em pedra vem do norte
Pra sorvetes fabricar;
Que nos sorvem os cobrinhos
Sem a gente refrescar.
A pitanguinha,
Caju, cajá
Na goela fazem
Taratatá!*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

Dessa forma, como podemos perceber, uma primeira pesquisa em torno da produção de música popular com autores conhecidos, no Rio de Janeiro, a partir da década de 30 do século XIX, começa logo apontando a presença de dois poetas responsáveis pela criação do próprio Romantismo no Brasil: Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel Araújo Porto Alegre. Como já foi visto, apesar de, segundo Tinhorão (1975), a mais antiga formação de uma suposta parceria para a produção de música popular talvez ter sido a de Gonçalves de Magalhães com o músico português naturalizado brasileiro Rafael Coelho Machado, o lundu “Lá no Largo da Sé” é tido por muitos historiadores de música popular como sendo a mais antiga parceria musical realizada no Brasil, tendo, como letrista, Araújo Porto Alegre, e músico, Cândido Inácio da Silva. É importante ressaltar o fato de que essa composição foi feita expressamente para ser musicada.

No Rio de Janeiro esse movimento, enquadrado, por sinal dentro do espírito dos primeiros poetas e escritores românticos, tinha o seu centro na “Tipografia Paula Brito”, do tipógrafo, livreiro, editor e poeta mulato Francisco de Paula Brito

(1809-1891), que desde 1831 até sua morte manteve vários tipos de lojas na Praça da Constituição, hoje Praça Tiradentes.

Nessas lojas onde Paula Brito ia alternando suas livrarias com litografias, papelarias e até com uma “Loja do Chá”, reunia-se a pioneira geração de literatos românticos do Rio, entre os quais estavam Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo²¹.

A Tipografia de Paula Brito foi reduto importante como ponto de encontro e cruzamento entre músicos populares, como Xisto Bahia, e poetas românticos, produzindo parcerias em inúmeras modinhas, já como um embrião da música popular urbana que tomaria as ruas do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Essa reunião de artistas e intelectuais foi chamada de *Sociedade Petalógica do Rossio Grande*, instituição criada pelos poetas modinheiros. A loja ficava no Rossio Grande, antigo nome da atual Praça Tiradentes, e tornou-se o ponto de encontro dos poetas cultores da modinha e lundu com os compositores, instrumentistas e seresteiros da época. Esse encontro foi responsável por inúmeras composições de caráter popular (principalmente modinhas) com letras requintadas. A palavra *petalógica* foi criada pelos poetas a partir de *peta*, sinônimo de mentira, dentro de um espírito bem-humorado, que era característico das reuniões do grupo.

De acordo com Woolf,

sempre houve grupos de pessoas, escritores, artistas, que não eram apenas amigos, mas que estava conscientemente unidos por uma doutrina ou objetivo comum, ou propósito artístico ou social. (1964: 26)

Durante o século XIX, a sociedade carioca experimentou variadas mudanças, entre elas, uma crescente transformação do espaço físico da cidade, de seu suporte material, formas de interação e vivências públicas e privadas. Em

²¹ Além desses nomes, outros poetas juntaram-se ao grupo, como Machado de Assis, Arthur Azevedo e Tobias Barreto. É importante ressaltar que eles fazem parte de um período de transição, já que iniciaram suas produções no Romantismo, mas logo foram influenciados pela estética *realista*.

tal contexto, as pessoas estabeleceram, socialmente, tanto novas possibilidades de convivência e de vínculos sociais quanto significados para tais práticas.

Em suas malhas, as experiências cotidianas dos cariocas, diurnas e noturnas, ligavam-se entre si por meio da circulação e interação dos indivíduos, assim como da comunicabilidade da esfera privada com o mundo exterior, com a vida fora da casa e para além das relações mais imediatas como as familiares e vicinais.

No código urbano público fluminense tradicional estava convencionado que “a rua fez-se para o homem, não para a mulher” e, assim, aquela das classes abastadas que devia e podia acatá-lo, não tinha o hábito comum de frequentar esse espaço. Recebia-se pouco em casa, e a família restringia sua sociabilidade às festas públicas, principalmente, religiosas. Neste sentido, Machado de Assis aponta que, por volta de 1813, as festas religiosas eram boas e consistiam em “todo o recreio público e toda a arte musical” do tempo. Mas, já por volta de 1840 a 1860, como ressalta W. Pinho, a sociedade foi tomada por uma “febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas” (1970: 117) e, para Machado, na década de 1850, “a vida externa era festiva, intensa e variada. (...) Tudo bailes e teatros. (...) Além deles, muitas sociedades coreográficas, cassinos, corridas de cavalos e ainda as festas eclesiásticas” (Assis, 1956: 271).

O convívio e a confraternização mundana, sobretudo, da intelectualidade e dos políticos, aconteciam em jantares nos restaurantes dos vários hotéis e também nas sociedades literárias, que promoviam reuniões lítero-musicais. A Sociedade *Ensaio Literário* desenvolvia suas atividades no salão de concertos da *Phil'Euterpe*, e, a partir de 1864, suas reuniões foram acrescidas da “novidade da presença de algumas senhoras”. As mulheres conquistavam espaços antes puramente masculinos e o “ruge-ruge” das saias estava, cada vez mais, na Câmara dos deputados, nas ruas, nos salões, nos teatros. Já a *Sociedade Petalógica do Rossio Grande*, de Paula Brito, igualmente, teve lugar de destaque na sociabilidade do Rio de Janeiro. Segundo Machado de Assis,

ali ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos, onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se

*discutia tudo, desde o **dó** de peito do Tamberlick até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex- ministro (1956: 123).*

Com base nesse depoimento, percebe-se que a *Petalógica* era um ambiente absolutamente democrático e informal, contrastando com as características da sociedade da época. Lá, os intelectuais interagiam com personalidades populares, num clima de pura descontração. Para Raymond Williams,

*os princípios que unem o grupo podem ou não estar codificados. (...) Mas existem grupos culturais muito importantes que têm em comum um corpo de práticas ou um **ethos** que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto. (1999: 140)*

E é justamente a ausência de um “manifesto”, de um estatuto que diferencia a *Sociedade Petalógica* das demais. Se, por um lado, faltou coesão ao grupo, por permitir a integração irrestrita de pessoas as mais diversas possíveis, por outro, justamente em decorrência disso, propiciou a convivência, num mesmo ambiente, de classes sociais e ideologias diferentes - evento difícil de acontecer no cotidiano da sociedade brasileira do século XIX. Dessa forma, o que dava consistência ao grupo não era necessariamente os laços de amizade ou a classe social de seus membros, mas sim o fato de, naquele lugar, eles terem a liberdade e oportunidade de estabelecer contato com pessoas de proveniências distintas e de conversar sobre os mais distintos assuntos.

Este dado comprova a importância da “loja” de Paula Brito, que funcionava com o caráter até hoje reservado às boticas das pequenas cidades do interior do Brasil. De acordo com Tinhorão (1975), era um ponto onde os chamados “homens de espírito” marcavam encontro em que o poeta Laurindo Rabelo ditava a nota popular, divulgando as suas modinhas. Isso não quer dizer, porém, que a retomada do gênero popular de que os músicos de escola se haviam apropriado, figurasse como obra exclusiva dos literatos da *Sociedade Petalógica*.

A modinha, embora destinada a dominar a configuração musical da época, apontada sempre como peça clássica, pela circunstância de só chegar a ser impressa em partes para piano quando composta em nível de música de salão,

continuava a ser cultivada por cantores e músicos de rua. Acontecia, como já fora mencionado, que na loja de Paula Brito os intelectuais cultores da modinha situavam-se entre dois extremos: o popular e o erudito. E assim, ligando-se a instrumentistas das camadas populares, livraram suas músicas dos preconceitos eruditos, embora sua condição de adeptos da poesia romântica no domínio literário os levasse a requintar a letra das modinhas, por meio da *sofisticação e preciosismo no uso da linguagem*²².

É importante salientar que, no momento em que a modinha sai do salão e passa para o domínio popular, começa a perder prestígio. Isso se dá por volta do Segundo Império. Percebe-se que as classes sociais menos favorecidas, tomando conhecimento das modinhas cantadas nos meios aristocráticos, sentiu necessidade de adotá-las ou de compor coisa parecida, talvez por espírito de imitação ou, o mais provável, por se identificarem com elas. Amores perdidos e esquecidos, de mulheres formosas que com prazer avivavam as dores dos que as amavam, ou então da ingenuidade das mocinhas que coravam ao ouvir falar em amor. Sempre o mesmo assunto, tão ao gosto dessa época romântica.

O fato de a modinha se popularizar – sair dos teatros e óperas e se deslocar para as ruas –, de certa forma, democratizou a cultura, até então restrita às classes dominantes. Seguindo um ideal de igualdade social e *nacionalismo*, tão em voga no século XIX, os românticos se imbuíram de popularizar a literatura por meio da música, em forma de modinhas e lundus. E a *Petalógica* foi um ambiente propício para isso, uma vez que o clima de festa e liberdade que vigorava nas reuniões agradava os poetas e músicos da época, estimulando-os a produzir poesias e canções.

Assim, a *Sociedade Petalógica do Rossio Grande*, liderada por Francisco de Paula Brito, teve a importância de agrupar poetas eruditos e músicos de rua, com a finalidade de ampliar e divulgar para o grande público a produção poético-musical. De um lado, personalidades cultas, intelectuais, como Machado de Assis, Teixeira e Souza, Castro Alves, Casimiro de Abreu e o próprio Paula Brito; de

²² Cf. TINHORÃO (1975).

outro, músicos populares, como Xisto Bahia e outros que a história sequer registrou.

Segundo a musicóloga Mariza Lira (1957), *A Sociedade Petalógica* teve o papel de mediadora entre as duas culturas, desempenhado pelos literatos modinheiros, reunidos em torno de Paula Brito:

A Petalógica do Rossio Grande (hoje Praça Tiradentes) não era apenas o centro de literatos da escola de Machado de Assis, mas também de trovadores, seresteiros e poetas. A lira melancólica e a sátira irreverente de Laurindo Rabelo eram musicadas por ele próprio ou pelos nomes mais em evidência entre os compositores da época. Daquele tempo é o 'Gosto de ti porque gosto', que Sátiro Bilhar cantava no tempo de Catulo da Paixão Cearense, dizendo-se o autor. Os versos, não há a menor dúvida, são de Paula Brito, e a música parece que foi composta pelo Cunha dos Passarinhos, compositor muito querido, morador do Beco do Cotovelo. (Lira, 1957: 7)

A idéia de formar o grupo começou quando Paula Brito, em 1837, tornou-se do partido conservador e, então, passou a se dedicar às letras e ao comércio de livros, ficando a sua loja num campo neutro, onde se discutia todos os tipos de assunto. Melo Moraes Filho, no livro “Artistas do meu tempo”, atesta a importância dessas reuniões:

Durante o período romântico, a famosa loja congregava os poetas da nova escola, tornando-se exclusivo núcleo dos porta-vozes desse movimento literário, tais como Magalhães, Gonçalves Dias e Porto Alegre, seguidos de Macedo, Teixeira e Souza etc., que, simultaneamente, ou em épocas truncadas, discutiam a plástica do verso, arquitetavam poemas, afinavam pelo nosso sentir ou pela natureza selvagem o nacionalismo de suas composições (1907: 147).

O convívio continuado com os mais importantes homens de letras daquela época desenvolveu em Paula Brito o gosto pela literatura, animando-o a cultivar e a incentivar a poesia, o teatro e a música popular. Assim, em 1841, a “Tipografia de Paula Brito” tornou-se o centro de reunião de literatos do Rio de Janeiro, de cujo balcão o tipógrafo e poeta animava a juventude romântica, tomando a responsabilidade de publicar as suas primeiras produções.

Apesar de já haver parcerias entre poetas e músicos antes do surgimento da *Sociedade Petalógica*, foi a partir do início desse núcleo que a produção se tornou constante e significativa, até porque as reuniões propiciaram encontros assíduos entre intelectuais, em sua maioria da elite, e músicos das classes

populares, porém unidos pelo mesmo ideal: popularizar e divulgar a produção cultural brasileira.

Dada a relevância do grupo, apresentamos, a seguir, os nomes e as respectivas produções dos principais componentes da *Petalógica do Rossio Grande*.

6.1 MEMBROS DA SOCIEDADE PETALÓGICA

*Quantos Poetas Românticos,
Prosas, exaltam suas musas
Com todas as letras...*
Chico Buarque

Francisco de Paula Brito

Nasceu na Rua do Piolho (hoje Rua da Carioca), no Centro do Rio de Janeiro. Filho do carpinteiro Jacinto Antunes Duarte e de Maria Joaquina da Conceição Brito. Dos seis aos 15 anos, morou em Magé, RJ, voltando ao Rio de Janeiro em 1824, em companhia do avô, o sargento-mor Martinho Pereira de Brito. Trabalhou em uma farmácia e posteriormente como aprendiz de tipógrafo na *Tipografia Nacional*. Mais tarde, empregou-se no *Jornal do Commercio*, onde foi diretor das prensas, redator, tradutor e contista. Casou-se em 1830, com Rufina Rodrigues da Costa. Um ano depois, abriu um estabelecimento tipográfico em loja de papel, cera e chá, no Largo do Rossio (hoje Praça Tiradentes).

Além de editar livros, seu estabelecimento passou a ser ponto de reunião de intelectuais e músicos modinheiros da época. Foi o próprio Paula Brito quem sugeriu que os participantes dessas reuniões criassem uma sociedade, a *Petalógica do Rossio Grande*, uma entidade onde reinava o humor, muita música e poesia.

Faleceu em sua residência, no Campo de Sant'Anna, nº 25, em 1861. Seu cortejo fúnebre foi um dos maiores presenciados na Corte, já que Paula Brito era personagem popularíssimo entre os intelectuais, músicos e artistas populares. Foi sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier.

Foi autor da letra do famoso “Lundu da Marrequinha” (Rio de Janeiro, Tipografia Paula Brito, 1863), com música de Francisco Manuel da Silva (autor do

Hino Nacional Brasileiro), muito tocado na época. Sua contribuição para a música popular brasileira não se restringe a essa composição. Além de ter feito a letra de outro lundu, “Ponto final”, com música de José Joaquim Goiano, Paula Brito teve o mérito de ser anfitrião de encontros memoráveis entre músicos e poetas letrados, contribuindo com a propagação dos primeiros gêneros brasileiros, a *modinha* e o *lundu*.

Poesias musicadas: “Lundu da marrequinha”, (com Francisco Manuel da Silva), 1863, “Ponto final”, lundu, (com José Joaquim Goiano), s.d., dentre outras.

Araújo Porto Alegre

Manuel de Araújo Porto Alegre nasceu no Rio Grande do Sul em 29 de novembro de 1806 e faleceu em Lisboa, em 29 de dezembro de 1879. Pintor de formação acadêmica recebida do mestre Debret, foi com este para a França, em 1831. Até o ano de 1837 viajou pela Bélgica, Itália, Suíça, Inglaterra e Portugal, e nessas viagens completou a sua instrução geral e educação artística. Voltando ao Brasil nesse ano, fundou com outros o Conservatório Dramático e a Academia de Ópera Lírica, e tornou-se parte ativa e importante no movimento literário do Romantismo, colaborando em várias revistas, dirigindo outras, trabalhando no Instituto Histórico e publicando obras diversas. Posteriormente entrou para o Corpo Consular, voltando à Europa que, desde 1859, quase sempre habitou e onde morreu. Em Paris, pertenceu ao grupo da *Niterói*, revista brasileira de ciências, letras e artes ali publicada em 1836, e que serviu de instrumento à iniciação da literatura brasileira no Romantismo.

Em *Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico*, Porto Alegre publicou o artigo “Idéias sobre a música”, no qual descreve o som de uma harpa que repercute em local ameno, “entre bosques de mirto ensanefados de flores e por entre o arrendado das folhas” (1844-45: 45), substituindo a ninfa da pastoral árcade por “uma virgem, que afastada dos peristilos de mármore, sobre um saxo musgoso, e ao som do murmúrio das águas, canta seus infortúnios e esperanças, confiando às florinhas o segredo de seu coração” (1844-45: 46). Essa alternância ou mesmo mistura de elementos neoclássicos e românticos perpassa todo o texto

e se reflete no gosto e na concepção musical de Porto Alegre, mesmo em publicações futuras. Para ele, a música é de origem divina e tem caráter funcional:

mola que desperta no coração a inocência, a lembrança do amigo ausente, a saudade da pátria; é uma nova força que faz girar em nossa alma a potência do heroísmo, os encantos da religião e as doçuras do amor, e da melancolia (1844-45:46-7).

Talvez tenha sido Porto Alegre o primeiro a vislumbrar um novo sentido à poesia, quando integrada à música. Ele foi um dos primeiros poetas a escrever letras de canção e também foi precursor em compor lundus com teor de crítica social.

Poemas musicados: “Fora o regresso”, lundu, 1844, “Os moços de agora”, lundu, s.d., “Lundu dos Lavernos”, 1844, “Tarantela dei Laverni Naturalisti”, 1844 e “Lá no Largo da Sé” (Cândido Inácio da Silva), 1837.

Laurindo Rabelo

Laurindo Rabelo foi um dos muitos poetas que cultivaram a *modinha* em meados do século XIX no Rio de Janeiro. Devido ao seu jeito lânguido, foi apelidado de poeta *Lagartixa*. Foi autor da letra para canção de Henrique Alves de Mesquita (a romança “Moreninha”, publicada em 1867, três anos após a morte do poeta).

Segundo alguns historiadores, seu grande parceiro foi o compositor João de Almeida Cunha, o “Cunha dos Passarinhos”. De acordo com Mário de Andrade (1980), Laurindo Rabelo era, de vez em quando, cultor de “*modinhas* imorais”. Para Melo Moraes Filho, essas composições eram “lundus em voz baixa, só para homens” e “traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e responsáveis circunstantes”. Não se tem certeza de que criasse também melodias para seus poemas, o certo é que colocou letras em muitas composições infelizmente sem registro na literatura musical.

Os versos de Rabelo, embora escritos para serem musicados e cantados em *modinhas* e *lundus*, resistiram tão bem quanto sua poesia, a ponto de o Prof. Antenor Nascentes incluir na parte final um capítulo designado de “Modinhas”, ao

organizar o volume das poesias completas de Laurindo Rabelo. Este fato leva a crer que a poesia do poeta *Lagartixa* soube ser popular, sem deixar de ser poesia. Poemas musicados: “Canto do cisne” (com A. J. S. Monteiro), lundu, s.d., “Desalento” (com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., “Eu sinto angústias” (com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., “Moreninha” (com Henrique Alves de Mesquita), romança, 1867, “Riso e morte” (com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., dentre outras.

Gonçalves Dias

O papel de Gonçalves Dias na *Sociedade Petalógica* está intimamente ligado ao músico José Zapata y Amat, compositor e cantor, que nasceu na Espanha e chegou ao Rio de Janeiro em 1848.

Amat musicou versos de diversos poetas que freqüentavam a Tipografia de Paula Brito, contudo, o mais musicado pelo compositor foi Gonçalves Dias. Chegou até a publicar, em 1857, o álbum *Les Nuits brésiliennes*, sobre os versos do poeta.

Poemas musicados: “Amar-te ainda”; “Canção do exílio”; “A concha e a virgem”; “Como eu te amo”; “A leviana”; “Meu anjo, escuta” [para piano]; “Morrer de amor”; “O pedido”; “Por um ai”; “Se te amo, não sei”; “Teus olhos”; “Uma visão” – todas essas canções em parceria com o músico José Amat.

Casimiro de Abreu

Foi o “maior poeta dos modos menores que o nosso Romantismo teve”, segundo descreve Antônio Cândido (1969) em *Formação da Literatura Brasileira*.

Apesar de sua obra ser quase inteiramente dedicada à poesia, escreveu também para teatro peças como “Camões e Jacó”, de 1856. Diversos poemas seus foram musicados por compositores populares. Hugo Bussmeyer musicou “Anjo!”, Chiquinha Gonzaga musicou “O que é simpatia” e “Poesia e amor”, que foi gravada em 1902, na *Zon-O-Phone*, pela cantora Odete, e, em 1906, por Emília de Oliveira, na *Odeon*. Em 1907, o cantor Mário Pinheiro registrou na mesma gravadora uma modinha sobre os versos de “Meus oito anos”, que também

conheceu gravação em ritmo de tango por Carlos Galhardo, com melodia de Silvino Neto, pela *RCA Victor* em 1956. Esse poema, aliás, chegou a ser musicado por diversos autores, muitos deles desconhecidos.

Poemas musicados: “Anjo!”, 1858 (com Hugo Bussmeyer), “O que é simpatia”, 1902 (com Chiquinha Gonzaga), “Poesia e amor”, 1902 (com Chiquinha Gonzaga), “Meus oito anos”, 1907 (com Silvino Neto), dentre outras.

Castro Alves

Castro Alves teve vários poemas musicados. O mais famoso é, sem dúvida, “O gondoleiro do amor”, com música de Salvador Fábregas. Além dessas poesias, pode-se citar: “O adeus a Tereza”, “Boa noite”, “A volta da primavera”, “O coração”, “Adormecida”, a maioria delas transformada em modinha por compositores desconhecidos. “A duas flores” foi musicado por Xisto Bahia. O poema “Canção da Boêmia” teve duas versões musicadas: uma feita na Paraíba e outra no Ceará, ambas no século XIX, sob o título “Vamos, Eugênia, vamos”. Luiz Heitor registrou a última em gravação, com canto e duas violas, para o acervo da E. N. M. U. B. (Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil), no Rio de Janeiro, em 1943.

Poemas musicados: “O adeus a Tereza”, s.d.; “Boa noite”, s.d.; “Canção do boêmio”, s.d., música de Emílio do Lago; “O coração”, s.d.; “Adormecida”, s.d.; “Tirana”, 1867; “A duas flores”, música de Xisto Bahia, s.d.; “O gondoleiro do amor”, música de Salvador Fábregas, s.d.; “A volta da primavera”, s.d., dentre outras.

Álvares de Azevedo

Também participou, como autor de letras, do grupo de poetas românticos que cultivavam a modinha no Rio de Janeiro do século XIX. Há controvérsias sobre sua parceria com J. L. de Almeida Cunha (o “Cunha dos passarinhos”) na modinha “Escuta”, cuja partitura ainda existe, trazendo como autor da letra J. J. Álvares de Azevedo. Segundo Ary Vasconcelos (1991), não se trata do jovem poeta, pois não há referências de tal poesia em sua obra. Já Renato Almeida

(1958), no capítulo "Modinhas" de *História da Música Brasileira*, cita-o como autor dessa referida canção, bem como de outras duas modinhas: "Anjos do mar" e "Nas horas negras da noite".

Arthur Azevedo

Arthur Azevedo escreveu inúmeras revistas musicais, contribuindo, assim, para a subsistência de muitos compositores da época que tinham no *teatro de revista* um efetivo meio de expressão artística. Entre as suas revistas mais famosas pode-se citar: "Cocota", em parceria com Moreira Sampaio, encenada no *Teatro Santana* em 1885, com música de Cavalier Darbilly; "O bilontra", outra parceria com Moreira Sampaio, encenada no *Teatro Lucinda*, com música de Gomes Cardim; "A República", em parceria com o irmão Aluísio Azevedo, encenada no *Teatro Variedades Dramáticas* em 1890, trazia a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista, o tango *As laranjas de Sabina*. A letra deste tango satirizava um episódio ocorrido em 1888, quando a monarquia proibiu que uma negra baiana chamada Sabina vendesse laranjas aos estudantes da Faculdade de Medicina. Os estudantes republicanos haviam, dias antes, atirado laranjas no coche da princesa regente quando esta passava em frente à faculdade, fato que acabou atingindo a pobre vendedora de laranjas. Este tango foi uma das primeiras músicas gravadas no Brasil pelo cantor Baiano (*Zon-o-phone* 10012), em 1902 e recentemente foi registrado na voz da intérprete paulista Maricenne Costa, no disco *Como tem passado!!*, de 1999.

Azevedo encenou outras revistas: "O tribofe", apresentada no *Teatro Apolo* em 1892, com música de Assis Pacheco; "A fantasia", encenada em 1896, no *Teatro Éden Lavrado*, com música de Assis Pacheco; "A capital federal", apresentada no *Teatro Recreio Dramático* em 1896, com músicas de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luís Moreira. Esta última revista teve remontagens na década de 1960 e 1970 com muito êxito.

Arthur Azevedo pode ser considerado um dos primeiros letristas de nossa música popular, já que teve parcerias com Xisto Bahia, Nicolino Milano e outros compositores.

Poemas musicados: “As laranjas de Sabina”, tango (com Aluísio Azevedo), 1890; “O pescador”, lundu (com Xisto Bahia), s.d., dentre outras.

Machado de Assis

Sua participação na *Sociedade Petalógica* restringe-se a cinco composições. “Hino patriótico”, com música de Júlio José Nunes, data de 1863, e foi apresentada pela atriz Emília Adelaide, no *Teatro Ginásio*, com o título de “Hino dos voluntários”. A segunda é a “Cantata da Arcádia”, musicada por José Amat. Foi escrita especialmente para o sarau literário e artístico, realizada pela Arcádia Fluminense, nos salões do Clube Fluminense em 25 de novembro de 1865. A terceira foi “Lua da estiva noite”, poema musicado por Arthur Napoleão, uma serenata para canto, piano e flauta. As outras duas foram: “Lágrimas de cera” e “Coração triste”.

Poemas musicados: “Cantata da Arcádia”, 1865 (com José Amat); “Hino patriótico”, 1863 (com Júlio José Nunes); “Lua da estiva noite” (com Arthur Napoleão); “Lágrimas de cera” e “Coração triste”.

Melo Moraes Filho

Melo Moraes filho chegou a alcançar os últimos anos da *Sociedade Petalógica*. Das músicas que o tiveram como letrista, só chegaram à atualidade, sobrevivendo no repertório dos modinheiros e tocadores de violão, as modinhas “A Mulata” e “O bem-te-vi”. O poeta, porém, chegou a ser um letrista de certa constância na produção de música popular, tendo o seu nome ligado a compositores como Januário da Silva Arvelos e ao Sr. Rosa, com quem compôs a canção “Quem és tu?”. As modinhas que levam o nome de Melo Moraes Filho como autor dos versos garantem sua inclusão entre os poetas das duas primeiras gerações do Romantismo que se tornaram os primeiros letristas da história da música popular brasileira.

Poemas musicados: “A Mulata”, s/d, “O bem-te-vi”, 1901 (com Miguel Emídio Pestana); “Quem és tu?”, s/d (com Sr. Rosa), dentre outras.

7. VAI, TRISTE CANÇÃO, SAI DO MEU PEITO E SEMEIA EMOÇÃO²³

Renovada por músicos populares a serviço da inspiração de toda uma geração de poetas românticos, entre os quais Melo Moraes Filho, Álvares de Azevedo e Guimarães Passos (“A casa branca da serra”, música de Miguel Emídio Pestana), a modinha adaptou-se ao violão, que substituiu a viola desde meados do século XIX. E ganhando as ruas com os conjuntos de músicos de choro, que se encarregariam de estilizá-la, definitivamente, dentro da característica derramada do ultra-romantismo popular, acabaria no início do século XX voltando ainda uma vez aos salões sob o nome de *canção*.

Na Bahia, esse mesmo caminho seria percorrido pela modinha a partir da segunda metade do século XIX, não tardando “a tornarem-se parte obrigatória de todas as reuniões, aplaudidas calorosamente, canções e lundus, ora com letra de Castro Alves (“O gondoleiro do amor”), o maior boêmio da Bahia, ora com música de Carlos Gomes (“Tão longe de mim distante”), o maior compositor do Império”(Rui, 1954: 11).

A modinha e a poesia romântica têm muitos traços em comum, por isso, não é à-toa que, no início do movimento romântico, os poetas escreviam seus versos já com o intuito de serem musicados pelos compositores modinheiros. Na verdade, depois de Araújo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães, Paula Brito, Joaquim Manuel de Macedo e, principalmente, de Laurindo Rabelo e Melo Moraes Filho, novos poetas continuaram, a partir do final do século XIX, a emprestar sua arte à música popular, agora sem a pressão dos preconceitos de elite que os primeiros românticos naturalmente precisaram vencer. Entre eles estariam Guimarães Passos e, entrando pelo século XX, Catulo da Paixão Cearense, Hermes Fontes – que escreveu a letra de “Luar de Paquetá”, musicado por Freire Júnior. E, a partir da década de 1930, nomes como os dos poetas Goulart de Andrade, Olegário Mariano, Mário de Andrade, Álvaro Moreira, Manuel Bandeira e,

²³ Trecho da canção *Modinha*, de Vinícius de Moraes, in “Alaíde Costa e João Carlos Assis Brasil” (1995).

finalmente, Vinícius de Moraes despontaram como continuadores do trabalho realizado pelos poetas românticos, no âmbito da música popular brasileira.

Segundo Brito Broca (1979), a poesia do século XIX teve duas funções: a de ornamento social e mundano, e uma outra, a oratória, a de instrumento de ação cívica e militante, fazendo as vezes do discurso. Como ornamento mundano, criou ela dois tipos que predominaram nos salões, “desde o início do Romantismo até o fim do século: o declamador e o repentista, confundindo-se ambos, muitas vezes, num só, pois, na realidade, o segundo nada mais era do que um desdobramento do primeiro” (Broca, 1979: 69).

Esses tipos derivaram, aliás, do período colonial, quando se implantou no Brasil o costume dos *oiteiros poéticos*, então muito em voga em Portugal. Segundo Broca (1979), a circunstância de não haver imprensa na Colônia contribuía para que a oralidade se tornasse aqui o veículo natural de vulgarização da poesia. Os poetas aproveitavam festas, reuniões, jantares para exibirem os próprios dons, às vezes recitando composições alusivas ao ato, outras improvisando ou produzindo poemas para serem musicados, outras ainda glosando motes cômicos e satíricos, segundo a tradição dos jograis. Para Antonio Candido,

nossa literatura do século XIX, em grande medida, é programada por esta facilitação dos conteúdos, por esta sentimentalidade, por um acordo íntimo entre produtores e receptores, que interdependem. País de poucas letras, o Brasil teria nos salões e saletas do Império, lugares de danças e saraus, o ponto privilegiado para divulgação de nossas artes, principalmente música e literatura. Aquela voltada para audições restritas, esta moldada por um público restrito. Cultura feita de modo incipiente e brejeiro, para uma elite estreita e pouco instruída. (1980: 77)

Depois da Independência, embora lhes fossem dados novos meios de divulgação, como a imprensa periódica e o livro, o costume ainda continuou por muitos decênios:

Se há um poeta na festa, não falta quem se lembre de pedir-lhe para recitar. E este não se fará de rogado: sacudindo a cabeleira, erguendo o busto em pose lapidar, cheio de ênfase lírica, deixará cair as notas de sua última produção. Poderão também ser cômicos e pitorescos os versos. É de bom tom recitar quadrinhas nas reuniões familiares. (Broca, 1979: 69)

Se se tratava de um repentista, a festa se animava ainda mais:

Pedirá ele um mote para glosar ou improvisará versos sobre qualquer dos convivas, troçando inocentemente de uns ou fazendo alusões maliciosas. Acontece-lhe, por vezes, topar pela frente outro repentista, e é um duelo de rimas a provocar o riso e a torcida dos presentes. (Broca, 1979: 69-70)

A significação mundana do repentista-poeta contribuiu para que ele criasse um gênero oral na poesia brasileira, gênero, certamente, inferior, cujos frutos se dispersaram todos nessas noitadas alegres, mas no qual deve-se ver uma tendência de comunicação com o grande público, de emprestar à poesia o caráter de divertimento popular. Quase todos os repentistas eram boêmios, companheiros assíduos dos salões pequeno-burgueses, freqüentadores de festinhas, de ambientes populares, onde se tornavam a “estrela” de auditórios iletrados. Tais poetas também exerciam uma ação de crítica social, incitando os costumes e os medalhões da época, da mesma forma que fez Gregório de Matos no século XVII. De acordo com Brito Broca (1979), os poetas que mais obtiveram essa consagração fácil foram Laurindo Rabelo e Moniz Barreto, cujas obras reunidas em livro não justificam a popularidade que alcançaram como repentistas. Tornaram-se ambos expoentes de um gênero que assumiu quase as proporções de mania durante praticamente todo o Romantismo.

Além do poeta-repentista, houve também o poeta-orador, declamando verdadeiros discursos em verso nos teatros, nas sacadas dos jornais e nas praças públicas. A expressão mais elevada desse tipo foi, sem dúvida, Castro Alves, de quem ficaram “célebres poesias retumbantes, estourando como foguetes, em meio de multidões entusiásticas”. (Broca, 1979: 71)

Dessa forma, quer seja por meio de improvisações, da música ou da oratória, o que importa é que a poesia romântica conseguiu se impor e divulgar a produção de seus poetas através da oralidade.

Como já se observou, muitas foram as poesias românticas musicadas no século XIX. Logo abaixo estão listados alguns poemas musicados de que os historiadores tiveram conhecimento.

POEMA MUSICADO	POETA		MÚSICO	ANO
<i>Amor de artista</i>	Aluísio Azevedo	de	Miguel Cardoso	
<i>Anjos do mar</i>	Álvares Azevedo	de	anônimo	
<i>Nas horas negras da noite</i>	Álvares Azevedo	de	João Cunha	
<i>Lembrança de morrer</i>	Álvares Azevedo	de	Rufino da Costa	
<i>Se eu morresse amanhã</i>	Álvares Azevedo	de	anônimo	
<i>Escuta</i>	Álvares Azevedo	de	anônimo	
<i>Fora o regresso</i>	Araújo Alegre	Porto	anônimo	1844
<i>Lá no Largo da Sé</i>	Araújo Alegre	Porto	Cândido Inácio da Silva	1837
<i>Lundu dos Lavernos</i>	Araújo Alegre	Porto	José Maurício Nunes Garcia	1844
<i>Tarantella dei Laverni Naturalisti</i>	Araújo Alegre	Porto	José Maurício Nunes Garcia	1844
<i>Os moços de agora</i>	Araújo Alegre	Porto	anônimo	
<i>As laranjas de Sabina</i>	Arthur Azevedo		Aluísio Azevedo	1890
<i>O pescador</i>	Arthur Azevedo		Xisto Bahia	
<i>Para a cera do Santíssimo</i>	Arthur Azevedo		Chiquinha Gonzaga	
<i>Tango de Lourenço</i>	Arthur Azevedo		Nicolino Milano	
<i>O cocheiro do bonde</i>	Arthur Azevedo	de	Cardoso de Menezes	
<i>As alfacinhas</i>	Arthur Azevedo	de	anônimo	
<i>A cativa</i>	Bernardo Guimarães		M.A. Lobo	
<i>Anjo!</i>	Casimiro Abreu	de	Hugo Bussmeyer	1858
<i>O que é simpatia</i>	Casimiro Abreu	de	Chiquinha Gonzaga	1902
<i>Poesia e amor</i>	Casimiro Abreu	de	Chiquinha Gonzaga	1902
<i>Meus oito anos</i>	Casimiro Abreu	de	Silvino Neto	1907
<i>A pastora</i>	Casimiro Abreu	de	João Gomes de Araújo	

<i>Saudades</i>	Casimiro de Abreu	João Gomes de Araújo	
<i>Palavras no mar</i>	Casimiro de Abreu	Luiz Aurélio	
<i>Saudades</i>	Casimiro de Abreu	Frutuoso Augusto de Moura	
<i>Uma história</i>	Casimiro de Abreu	Miguel Emídio Pestana	
<i>O “adeus” a Tereza</i>	Castro Alves	anônimo	
<i>Boa noite</i>	Castro Alves	Xisto Bahia	
<i>Canção do boêmio</i>	Castro Alves	Emílio do Lago	
<i>A volta da primavera</i>	Castro Alves	anônimo	
<i>O coração</i>	Castro Alves	anônimo	
<i>Noite de amor</i>	Castro Alves	J. M. Alves	
<i>Mocidade e morte</i>	Castro Alves	anônimo	1864
<i>Capricho</i>	Castro Alves	Cacilda Borges Barbosa	
<i>O poeta e o caminheiro</i>	Castro Alves	F. Gomes Faro	
<i>Hebréia</i>	Castro Alves	anônimo	1866
<i>Não sabes</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>O laço de fita</i>	Castro Alves	anônimo	1868
<i>Versos de um viajante</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>Maria</i>	Castro Alves	Cacilda Borges Barbosa	
<i>O baile na flor</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>A canoa fantástica</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>Canção de Gounod</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>Rezas</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>Se eu te dissesse</i>	Castro Alves	J.M. Alves	
<i>Adormecida</i>	Castro Alves	anônimo	1868
<i>A duas flores</i>	Castro Alves	Xisto Bahia	
<i>O gondoleiro do amor</i>	Castro Alves	Salvador Fábregas	1867
<i>Sonho da boêmia</i>	Castro Alves	anônimo	1866
<i>Ô pálida madona</i>	Castro Alves	anônimo	S/d
<i>Canção do violeiro</i>	Castro Alves	João Pernambuco	S/d
<i>Minha Maria é bonita</i>	Castro Alves	Xisto Bahia	S/d
<i>Tirana</i>	Castro Alves	anônimo	1867
<i>A canção da fonte</i>	Castro Alves	Cornélio	
<i>Hebréia</i>	Castro Alves	anônimo	
<i>Sonâmbula</i>	Fagundes Varela	Dr. Domingos Marcondes	

<i>A flor do maracujá</i>	Fagundes Varela	Venâncio Gomes	
<i>Sempre-viva</i>	França Júnior	anônimo	
<i>Nestas praias de límpidas areias</i>	França Júnior	anônimo	
<i>Amor</i>	Franklin Távora	anônimo	
<i>Mucama</i>	Gonçalves Crespo	anônimo	1846
<i>Mater dolorosa</i>	Gonçalves Crespo	Alberto Nepomuceno	1894
<i>Amar-te ainda</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Canção do exílio</i>	Gonçalves Dias	José Amat	1852
<i>A concha e a virgem</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Como eu te amo</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>A leviana</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Meu anjo, escuta</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Morrer de amor</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>O pedido</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Por um ai</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Se te amo, não sei</i>	Gonçalves Dias	José Amat	1861
<i>Teus olhos</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>Uma visão</i>	Gonçalves Dias	José Amat	S/d
<i>O anjo da harmonia</i>	Gonçalves Dias	Paulo José de Sousa	
<i>Sonho</i>	Gonçalves Dias	Paul Julien	
<i>Zulmira</i>	Gonçalves Dias	Antonio Carlos J.	
<i>Basta uma vez</i>	Gonçalves Dias	Arthur Napoleão	
<i>Agora e sempre</i>	Gonçalves Dias	Arthur Napoleão	
<i>O sonos</i>	Gonçalves Dias	Alberto Nepomuceno	1901
<i>A casa branca da serra</i>	Guimarães Passos	J.C. de Oliveira	1893
<i>Barcarola</i>	Guimarães Passos	Miguel Emídio Pestana	
<i>Papai, quero me casar</i>	Joaquim Manuel de Macedo	Francisco de Carvalho	
<i>A casa mal-assombrada</i>	Joaquim Manuel de Macedo	José Joaquim Goyano	
<i>Foi em manhã de estio</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>A despedida</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Ao trovador</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Já não vive a minha flor</i>	Laurindo	anônimo	

	Rabelo		
<i>Não tem dó do meu penar</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>É aqui... bem vejo a campa</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Beijo de amor</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>A Romã (lundu)</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Eu sinto angústias</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>De ti fiquei tão escravo</i>	Laurindo Rabelo	João Cunha	
<i>Acabou-se a minha crença</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Sumiu-se mas ainda escuto</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Se me adoras, se me queres</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Nestes teus lábios</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Canto do cisne</i>	Laurindo Rabelo	A.J.S. Monteiro	
<i>Desalento</i>	Laurindo Rabelo	Cunha dos Passarinhos	
<i>Eu sinto angústias</i>	Laurindo Rabelo	Cunha dos Passarinhos	
<i>Moreninha</i>	Laurindo Rabelo	Henrique Alves de Mesquita	1867
<i>Riso e morte</i>	Laurindo Rabelo	Cunha dos Passarinhos	
<i>O cego de amor</i>	Laurindo Rabelo	João Cunha	
<i>O banqueiro</i>	Laurindo Rabelo	João Cunha	
<i>O estudante e a lavadeira</i>	Laurindo Rabelo	J.G. Efrem	
<i>O namorado sem dinheiro</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Que mais desejas</i>	Laurindo Rabelo	Domingos José Ferreira	
<i>Último canto do cisne</i>	Laurindo Rabelo	A.J.S. Monteiro	
<i>A minha flor</i>	Laurindo Rabelo	João Cunha	
<i>Beijo de amor</i>	Laurindo	Eugênio Cunha	

	Rabelo		
<i>Se tu me houveras amado</i>	Laurindo Rabelo	Cunha dos Passarinhos	
<i>Moreninha</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>As rosas do cume</i>	Laurindo Rabelo	anônimo	
<i>Hino dos cegos</i>	Laurindo Rabelo	Cantado pelos alunos do Instituto dos Cegos	1868
<i>Hino patriótico</i>	Machado de Assis	Júlio José Nunes	1863
<i>Cantata da Arcádia</i>	Machado de Assis	José Amat	1865
<i>Lua da estiva noite</i>	Machado de Assis	Arthur Napoleão	
<i>Inocência (Innocence)</i>	Machado de Assis	Louis Guimarães Júnior	
<i>Coração triste</i>	Machado de Assis	Alberto Nepomuceno	1899
<i>Lágrimas de cera</i>	Machado de Assis	Francisco Braga	
<i>Ai! Morena</i>	Mello Moraes Filho	Miguel Emídio Pestana	
<i>Cantatas de reis</i>	Mello Moraes Filho	Aníbal de Castro	
<i>As Uíaras (Lenda do rio Negro)</i>	Mello Moraes Filho	Alberto Nepomuceno	
<i>Boas-noites</i>	Mello Moraes Filho	Aníbal de Castro	
<i>O trovador do sertão</i>	Mello Moraes Filho	Rosita Fernandes	
<i>A parasita</i>	Mello Moraes Filho	Demétrio Rivero	
<i>Quem és tu?</i>	Melo Moraes Filho	Sr. Rosa	
<i>O bem-te-vi</i>	Melo Moraes Filho	Miguel Emídio Pestana	1901
<i>A Mulata</i>	Melo Moraes Filho	Xisto Bahia	1897
<i>Hei de amar-te até morrer</i>	Moniz Barreto	Francisco José Martins	
<i>Eu te adoro</i>	Moniz Barreto	Moniz Barreto	
<i>A marrequinha (Lundu da marrequinha)</i>	Paula Brito	Francisco Manuel da Silva	1863
<i>Ponto final</i>	Paula Brito	José Joaquim Goiano	

<i>Via S. João</i>	Paula Brito	"Um Bahiano"	
<i>Os adeoses</i>	Paula Brito	S.A.R.A. Princesa de Joinville	
<i>O século das luzes</i>	Paula Brito	José Joaquim Goyano	
<i>Ponto final</i>	Paula Brito	José Joaquim Goyano	
<i>Gosto de ti porque gosto</i>	Paula Brito	Cunha dos Passarinhos	
<i>O guarda nacional</i>	Teixeira e Sousa	José Joaquim Goyano	
<i>Eu amo o gênio</i>	Tobias Barreto	anônimo	1859
<i>Neste mundo juncado de enganos</i>	Tobias Barreto	anônimo	1858
<i>Morta</i>	Tobias Barreto	J. de Assunção	1858
<i>Anelos</i>	Tobias Barreto	J. Assunção	1858
<i>Escuta</i>	Tobias Barreto	Abdón Milanez	1859

Por meio dos dados apresentados no quadro, percebe-se que a produção poético-musical dos românticos foi abrangente. Praticamente todos os poetas desse período colocaram seus versos a serviço da música. No entanto, é fácil detectar a recorrência de alguns nomes, como Castro Alves, Laurindo Rabelo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Melo Moraes Filho. No que se refere aos músicos e às datas de composição, a falta de informação nos livros e partituras consultados impossibilitou o levantamento desses dados em diversas músicas, uma vez que as casas impressoras de música da época, muitas vezes, ignoravam o nome do compositor e/ou omitiam a data da composição.

8. MINHA VOZ NA VOZ DO VENTO²⁴

Para análise da produção poético-musical do século XIX, recorreremos às teorias de Paul Zumthor, com base nas obras *Introdução à Poesia Oral*; *A Letra e a Voz*; e *Performance, recepção e leitura*. Zumthor demonstra singular capacidade para transitar pelas questões inerentes à oralidade, escrita e memória, atravessando diversos momentos históricos e criando alternativas outras de reflexão sobre os referidos temas. Analisaremos as obras fazendo paralelos entre os papéis do intérprete e do ouvinte, entre escrita e oralidade, entre memória, esquecimento e tradição.

Zumthor tem a preocupação em diagnosticar se há contradição na poesia entre o uso da escritura e o das práticas vocais. Afirma que “a escritura é a intenção ou a pressuposição de uma passagem para o impresso” (1993: 99), alegando que cada um tem o seu ritmo próprio de desenvolvimento. Para o autor, o surgimento da escritura é resultado da necessidade de fixar mensagens inicialmente orais, sendo o seu surgimento vinculado ao desenvolvimento do comércio, das comunicações e do direito. É importante observar que tais definições se complementam, ainda mais se tomarmos como exemplo a produção dos poetas românticos que, em parceria com os modinheiros da época, divulgaram seus versos oralmente, por meio da música, embora tivessem a preocupação em fixá-las na escritura.

Antes de o príncipe regente chegar à colônia em 1808, o Brasil quase nada podia oferecer aos artistas daqui. No caso de Caldas Barbosa, as modinhas e lundus, que tocava em sua viola de arame, pouca ou nenhuma repercussão teriam se ouvidos no Rio de Janeiro. Já na Corte foi diferente. Ali, aquele que é considerado o mais significativo compositor e intérprete da música brasileira popular no século XVIII foi aceito pelos cortesãos e, sobretudo, viu sua *Viola de Lereno*, coletânea de letras de modinhas e lundus, ser impressa pela primeira vez em 1798. Assim, conseguiu o modinheiro carioca meios de difundir seu trabalho e

²⁴ Trecho da canção “Modinha”, de Sérgio Bittencourt, in *Taiguara* (1968).

público que o apreciasse, apesar da negativa reação de setores intelectuais e artísticos da Corte.

No Brasil de então teria sido impossível deixar registradas as letras das canções de Domingos Caldas Barbosa, uma vez que a Colônia só passou a contar com imprensa de forma efetiva a partir da chegada de Dom João. Com a vinda da Corte para o Brasil, no início do século XIX, ampliam-se consideravelmente os recursos que no século anterior eram praticamente inexistentes. Dois fatos vão impulsionar muito a música brasileira nas primeiras décadas do século XIX: a entrada do piano no país, trazido por Dom João, e o estabelecimento das primeiras casas impressoras de música. Ambos serão fatores predominantes para a fixação e difusão das modinhas e lundus, gêneros que, vindos do século XVIII, aparecem praticamente como únicos na primeira metade do século XIX. Os pianos e as casas impressoras de música, que tiveram importância crescente no período romântico, alcançaram o século XX como componentes de relevo na história da nossa música popular.

Zumthor (2000) defende a possibilidade de que, em função do momento histórico, o texto vai depender ou de uma oralidade que funcione na zona da escritura ou de uma escritura que funcione na oralidade. O fato é que o manuscrito mantém a característica tátil-oral e a escrita vai adquirir mais efeito a partir do surgimento da imprensa. W. Ong diz que “o manuscrito é uma continuidade do oral” (1982: 99); a imprensa, no entanto, cria uma ruptura neste ponto. Isto porque a linguagem que o manuscrito vai ligar-se é a da comunicação direta, não importando, desta forma, distinguir autor, intérprete ou escrevente. No caso dos textos literários ou, mais especificamente, da poesia oral, as divergências entre o escrito e o oral vão se acentuar. Afinal, quem recitava os poemas era o autor ou o ator? Na poesia, o copista tem uma liberdade maior: o copilador assumia que emendava certos textos para “adequá-lo ao bom uso”, o que caracteriza a presença inegável e marcante do co-autor. Ao refletir sobre a duração e memória da poesia oral, Zumthor (2000) nos diz que ela nunca é a mesma, pois qualquer forma de arquivamento compromete a integridade semântica e estrutural do texto. Se o texto for oral, recorre-se à passagem do oral para o escrito como um meio de

conservação mais seguro (menos contundente) do que foi dito, pois as narrativas faladas são mais propensas às intervenções e influências externas, ainda que este recurso o faça perder o que tem de mais precioso: o movimento vital da *performance*, mas em contrapartida, estimulará outras. A escritura não garante, portanto, a perpetuação ou imutabilidade da obra; apenas a torna menos violável.

A memorização, única forma existente de arquivamento até o surgimento da escrita, continua a cumprir seu ofício ainda que à margem do arquivo. A escritura vai preencher duas funções: transmissão e conservação do texto. Vários textos vão aparecer na escritura sem acabamento, sobretudo a poesia oral. Naturalmente, a difusão da escrita e de outras formas de comunicação contribuem para o enfraquecimento das memórias. No caso da poesia romântica, que surgiu agregada à oralidade, ela necessitou, para sua propagação, da memorização, já que o modo de transmissão se deu por meio da música. Com o aparecimento das tipografias e das editoras, aos poucos essa tradição oral foi sendo substituída pela escrita. Dessa forma, o papel da memória foi diminuído. Se por um lado a escrita proporcionou garantia de arquivamento do texto, por outro dificultou o acesso das classes menos favorecidas economicamente à produção poética do país, já que, no decorrer do século XX, o poema deixou de ser cantado para ser somente lido.

A implantação e difusão das casas impressoras de música em território brasileiro devem-se também a Dom João VI, indiretamente. Antes do decreto do príncipe regente criando a Imprensa Régia a 13 de maio de 1808, era proibido o funcionamento de gráficas no Brasil. As tentativas de se instalar aqui incipientes tipografias foram frustradas com o seu fechamento pelas autoridades da Corte. Com a publicação do decreto, começaram a ser abertas, alguns anos depois, as oficinas impressoras, que também editavam partituras musicais. Mercedes dos Reis Pequeno (1977), em verbete escrito para a *Enciclopédia da Música Brasileira*, sob o título “Impressão Musical no Brasil”, dá notícia histórica da vida daqueles estabelecimentos que, ao longo do século XIX e até a consolidação do rádio, na década de 1930, foram parte dos grandes responsáveis pela difusão da música popular e, por conseguinte, da poesia no Brasil.

De acordo com Zumthor (2000), a poesia repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do *rito*²⁵. Assim, no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário, mas não da própria natureza discursiva.

A influência da *voz que fala no canto* parece contribuir para que a canção se distinga decisivamente da chamada canção erudita. Isto porque a fala acaba por impregnar a canção popular de um sabor prosaico que vai distanciá-la do formalismo característico da música erudita. Não se discutirá a respeito da complexa dicotomia “popular-erudito”²⁶, porém, é importante ressaltar que, apesar de a música popular se aproximar mais do texto escrito informal, as modinhas escritas pelos poetas românticos não se configuram como tal. São textos absolutamente eruditos, tendendo, inclusive, a certo *preciosismo no uso da linguagem*²⁷, porém, ao se fundir com as melodias da modinha, adquirem uma configuração popular, tanto que as canções fizeram grande sucesso por aqui no século XIX.

A modinha, seja ela portuguesa ou brasileira, é essencialmente uma canção, romança ou ária, de fundo amoroso que sempre foi uma constante da canção tradicional portuguesa, desde o Trovadorismo.

Cantam-se nas suas mornas melodias os enganos ou desenganos dos jogos de amor; suspiram-se nessas doces melodias os queixumes dos amores mal correspondidos, as decepções do querer. Foram basicamente esses temas comuns que tornaram a modinha acessível às diferentes camadas sociais:

*Meu anjo, escuta: quando junto à noite
Perpassa a brisa pelo rosto teu,
Como suspiro que um menino exala;
Na voz da brisa quem murmura e fala
Brando queixume, que tão triste cala*

²⁵ Isso quer dizer que, entre um ritual no sentido religioso estrito e um poema oral, poder-se-ia avançar dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado.

²⁶ Segundo Mário de Andrade (1980), a distinção entre música erudita e música popular tal como a concebemos hoje firma-se no século XVIII, quando a música não tem outra justificativa mais do que ser música. Ela então se estabelece como “música pura”, sendo caracterizada por compreender uma atividade entre as elites.

²⁷ Cf. TINHORÃO (1975).

*No peito teu?
Sou eu, sou eu, sou eu!
("Meu anjo, escuta" – Gonçalves Dias)*

*A tarde que expira,
A flor que suspira,
O canto da lira,
Da lua o clarão;
Dos mares na raia
A luz que desmaia,
E as ondas na praia
Lambendo-lhe o chão...
("Poesia e amor", de Casemiro de Abreu)*

*Quando eu morrer, só m'enterrem
Junto as palmeiras do val,
Pra eu pensar que é Maria
Que geme no taquaral.
("Tirana", Castro Alves)*

É difícil descrever as características técnicas específicas da modinha, uma vez que métrica, modalidade e morfologia variam. Formalmente, também revelam uma variedade de esquemas, os mais tardios com incidência no chamado *stretto*²⁸. No que se refere às formas, segundo Mário de Andrade (1964), as modinhas poderiam apresentar duas estrofes (AB); duas estrofes e refrão (ABC); estrofe e refrão (AC); ou ainda duas estrofes e um "stretto" (ABD). Oneyda Alvarenga (1982) diz que, ao entrar a modinha para o domínio dos músicos populares, passa a ter geralmente estrofe e refrão. Todavia, ao analisar o material que se apresenta neste trabalho, observa-se que o mais comum nestas modinhas é o uso de várias estrofes, sem refrão; de todas, apenas umas poucas apresentam a forma AC, ou seja, estrofe e refrão.

Quanto à execução, o *Jornal de Modinhas* publicado em Lisboa por Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, entre 1792 e 1795, revela freqüentemente duas vozes, em intervalos paralelos de terças e sextas, acompanhadas por um baixo cifrado de que o cravo era parte. Logo os instrumentos de cordas dedilhadas, violas e violões entram em cena e, eventualmente, o inevitável piano. Este chega ao Rio de Janeiro em torno de 1810

²⁸ O *stretto* ("estreito" em italiano) é a parte em que o tema vai gradualmente retornando à sua feição original e à tonalidade principal. É uma passagem de grande intensidade, pois antecede a *cadência*, que é a frase de encerramento do tema musical.

e logo se espalha por outras localidades, em especial, pela Bahia. Nas serestas, a modinha, também partilhando dos choros, passou ao território dos sopros disponíveis, das flautas, em particular.

A poesia associada às modinhas é quase sempre de origem erudita. Os nossos melhores poetas disponibilizaram seus versos à música nacional, e mesmo em canções que não tiveram suas origens identificadas, percebe-se que não têm origem popular. Esses versos passaram para a boca da população e assim foram atravessando os tempos com poucas modificações.

Rugendas
Costumes paulistas (Modinha), 1824

9. POESIA, PARTICIPAÇÃO E PERFORMANCE

*Pelas ruas do Rio eu passava a cantar
novas trovas em provas de amor.
Jair Amorim e Evaldo Gouveia*

Para a filosofia do século XIX, em consonância com a idéia de uma História universal das civilizações, haveria uma única grande *cultura* em desenvolvimento, da qual as diferentes culturas seriam fases ou etapas. Para alguns, o movimento do desenvolvimento cultural era progressivo. Para outros, os filósofos românticos ou adeptos da filosofia do Romantismo, as culturas não formavam uma seqüência progressiva, mas eram *culturas nacionais*. Assim, cabia à Filosofia conhecer o "espírito de um povo" conhecendo as origens e as raízes de cada cultura, pois o mais importante de uma cultura não se encontraria em seu futuro, mas no seu passado, isto é, nas tradições, no folclore nacional.

Para Chauí (2000), a emergência do romantismo social e a efusão humanitária e utópica vão marcar o século XIX. O sonho da igualdade numa sociedade feliz, assim como a idéia de que a origem dos valores reside no que existe de mais *subjetivo* no homem, a saber, o desejo e a paixão, fundam o ideal utópico. Comparece também nessa visão utópica a idéia de que essas fontes subjetivas alimentam-se na vigência de uma sociedade justa: o homem feliz como produção de uma aventura coletiva.

Com os utopistas estamos não apenas na esfera do efêmero, mas na contabilidade da emoção, ou na contabilidade do amor, espaço matemático onde os sinais negativos não existem. Generosidade e paixão do social vão embaralhar os códigos do pensamento racional para se estratificar num grito, num parto, numa paixão. (Chauí, 2000: 58)

Apaixonados pelos homens e pelas causas sociais, os utopistas vão contribuir, no século XIX, para a cristalização da compaixão e para a profusão do sentimento. Inspirados nos sonhos e no ideal de uma sociedade perfeita, os "filhos do desejo - não vão ignorar a cartilha e os projetos de salvação, ou a promessa da 'grande tarde socialista', dos rebeldes contemporâneos K. Marx e F. Engels". (ibid.: 62)

A cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente, vida social implica necessariamente cultura. O que, há séculos, denominamos *literatura* é uma das manifestações culturais da existência do homem. Essa manifestação sobressai da ordem das atividades às quais pode-se dar o nome de *artísticas*, naquilo que elas postulam a existência de um sistema organizado, de expressão da comunidade; postulam uma ordem social que lhe garanta a existência e a duração. Isto mesmo supõe a necessidade e a convergência de três elementos, constitutivos de toda literatura e também da poesia, em sua universalidade. Por um lado, um grupo de produtores de textos, fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que sejam socialmente considerados como tendo um valor em si próprios. Esse valor, literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma espécie de designação, assinalando uma utilidade toda particular. Enfim, terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tais.

No início do Romantismo, havia um desejo de ideal da crítica e das artes. Aquela deveria ser um prolongamento destas e até estar contida exclusivamente na obra de arte. Toda crítica fora da arte deveria ser considerada bastarda ou, conforme afirma Friedrich Schlegel, “sem direito à cidadania no reino da arte. De um lado, pontificava a obra de arte e sua auto-explicação total; de outro, os diletantes, cidadãos “ilegais” em turismo pelo mundo das artes” (1994: 27).

A arte da época é regida pela “estética do dramalhão”, nas palavras de Wilson Martins (1983). O romance de folhetim – estampado, a partir dos anos 1840, no mesmo espaço em que figuram as crônicas teatrais – prolifera e molda o gosto. E o fenômeno da paixão pelo melodrama se dá mesmo antes da eclosão do movimento romântico. A crítica surge, passional e combativa, já nas páginas dos jornais liberais e revolucionários dos anos 1820, que apregoavam o fim do celibato clerical e a instauração da monarquia constitucional. É o momento descrito por Martins (1983) como de “metamorfismo imenso” das idéias, que se estende de 1817 a 1831. Segundo Lange (1981), a cena lírica dos primeiros 25 anos do Segundo Império simbolizou o processo da música no século XIX, com o advento

do virtuose como profissional autônomo, o surgimento da literatura e da crítica musical e “a íntima participação de poetas, literatos, pintores e escultores nos concertos públicos” (Lange, 1981: 91). O Brasil estava a par dos acontecimentos artísticos internacionais. Paralelamente, dava espaço para a manifestação do lundu e da modinha, que conviviam com as apresentações de ópera. Dessa forma, percebe-se que os românticos lideraram um projeto de resgate da *nacionalidade* e de formação de público.

O pensamento estético no Brasil surge na prática da crítica musical da pedagogia – dicionários e tratados – e da crônica. Há uma dupla necessidade: a da pedagogia e a da definição do gosto da sociedade e do público nascente. Apesar de ter existido anteriormente uma vida musical incipiente, sobretudo nos centros mineradores, o circuito total da música – da produção ao consumo – concretiza-se no Brasil na década de 20 do século XIX. A crítica musical e o interesse pela música popular coincidem com a luta pela independência e o nascimento do público e da liberdade de imprensa. Os folhetinistas da época descreviam os hábitos, retratavam os comportamentos, julgavam e analisavam os espetáculos. Deixaram testemunhos da prática musical de um período em que o público e todo o processo de comunicação da arte começavam a dar sinal de atividade.

Portanto, a população do século XIX necessitava de um tipo de divertimento que suprisse a necessidade do grande público, em sua maioria, analfabeto, porém sedento de lazer e cultura. Assim, a produção poético-musical dos românticos foi primordial para a formação da sensibilidade musical e literária brasileiras, uma vez que ajudou na divulgação da modinha e da literatura romântica.

Desde que a modinha chegou ao Brasil, vinda de Portugal, encontrou na poesia romântica a melhor maneira de se exteriorizar em palavras. Prova disso que, desde o início do século XIX, houve canções, resultado de parcerias entre poetas e modinheiros. Porém, é importante frisar que a maioria das modinhas composta até meados da segunda metade do século XIX advém de melodias feitas a partir de versos já prontos, ou seja, a poesia não foi concebida especialmente para ser musicada.

Portanto, na coletânea de textos que está em anexo, existem poemas musicados (normalmente anteriores à *Sociedade Petalógica*), versos escritos para serem musicados (grande parte fruto das reuniões da *Petalógica*) e produções poético-musicais posteriores à *Sociedade*.

Atualmente, quando se compara uma letra de música a um poema musicado, facilmente se encontram diferenças formais e estruturais entre os dois tipos de textos. Contudo, ao confrontar-se poesias musicadas e poemas feitos para se tornar canção do século XIX, percebe-se que não existem diferenças entre uma e outra, a não ser quando se trata de letra de lundu. Isso porque, de acordo Tinhorão (1975), o lundu se distingue da poesia literária. Para o pesquisador, quando os autores são apontados como letristas em manuscritos, pode-se estar quase certo de que as palavras foram moldadas à música e não emprestadas de algum livro do poeta. Além disso, a prosódia dos textos de lundu não estava em uso corrente no campo da poesia. Com tal evidência, Tinhorão (1975) é capaz de concluir que Joaquim Manuel de Macedo escreveu letras expressamente para música. Manuel Araújo Porto Alegre, outro poeta romântico, também se aventurou em composições para lundu, embora estas letras, segundo o mencionado autor, importem mais para a pesquisa da evolução da música popular em si do que para o estudo da extensão de convenções literárias.

Nesta pesquisa de relação entre a música popular e o Romantismo, é importante mencionar o livro *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Nesta obra, o autor não apenas focalizou cenas de canto e dança em suas histórias, mas chegou até a incluir em seu livro uma música em que a personagem central Carolina, a moreninha, cantava sobre o rochedo.

Para Tinhorão (1992), como os pianos dominavam a época, na qualidade de imponentes indicadores de *status* pessoal, e já não mais apenas nos poucos salões burgueses, mas em salas de gente das camadas em ascensão econômico-social, Joaquim Manuel de Macedo talvez tenha percebido que seu livro poderia oferecer um atrativo extra, caso as moças e senhoras às quais se dirigia pudessem reproduzir, ao piano, a música dos versos cantados por sua personagem:

*Eu tenho quinze anos
Eu sou morena e linda,
Mas amo, e não me amam,
E tenho amor ainda
E por tão triste amar
Aqui venho chorar.*

*Os risos de meus lábios
Há muito que murchou;
Aquele que eu adoro,
Ah! Foi quem o matou;
Ao riso que morreu
O pranto sucedeu.*

O fato de, talvez, Joaquim Manuel de Macedo ter incluído, a cada exemplar do romance *A moreninha* (1.^a edição), a partitura em folha à parte, como encarte, é um indício da tentativa de popularização da literatura a que visavam os românticos. Até porque, segundo Candido (1969), o primeiro terço do século XIX – quando crescia e se formava a primeira leva de escritores românticos, - foi, na Corte, um período de vida musical muito intensa. De acordo com Romero,

as peças oratórias eram escritas para serem recitadas. O povo, que não lia, era ávido por ouvir os oradores mais famosos (...) Não havia divertimentos públicos, como hoje; o teatro era nulo; as festas de igreja eram concorridíssimas. (1902: 270)

À luz das teorias medievalistas de Paul Zumthor, pode-se afirmar que um fator preponderante para a divulgação das modinhas e lundus foi a *performance* dos intérpretes das canções. Dedilhando violões em louvor às amadas quase sempre inatingíveis nas sacadas dos sobrados, poetas e/ou músicos percorriam as mal iluminadas ruas das cidades brasileiras, cantando modinhas e lundus bem ao sabor do que almejava o público da época. Ou, então, nas tabernas, em palanques improvisados, os mesmos divulgavam suas músicas e poesias para um público numeroso e sedento de cultura.

Ao discutir a função do intérprete e do ouvinte, Zumthor conceitua o primeiro como sendo “o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (1997: 225) e o segundo como aquele que “possui dois papéis: o de receptor e de co-autor” (1997: 242). A relação entre ambos é

indissolúvel, pois só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa, mesmo numa relação unilateral quando somos ouvintes de nós mesmos.

A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai dessa situação ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. No século XIX, na época das primeiras grandes produções e reproduções em massa, o folhetim, a fotografia e a música do salão e do teatro de revista são bem recebidos pelo público. Estas novas formas faziam enorme sucesso entre os escalões da burguesia recentemente endinheirada e em meio à decadência aristocrática e, no caso da música, o êxito se dava também entre as camadas sociais menos favorecidas. Dessa forma, é no século XIX que a música brasileira, mais especificamente a modinha e o lundu, consegue se fixar com uma expressão mais própria, envolta por certa confusão de ritmos e melodias²⁹.

Segundo Martha Tupinambá de Ulhôa (2000), a modinha é compreendida e usada num contexto provinciano e patriarcal, proporcionando, com seu conteúdo romântico, um meio de transcender, pelo imaginário, a mediocridade da vida cotidiana. Por isso, a arte do século XIX tentará suprir os anseios da burguesia e, especialmente, a música e a literatura vão se unir para divulgar as produções poético-musicais da época. Afinal, o estilo de poesia romântica (amorosa, individualista, subjetiva), aliado ao gênero musical modinha, só poderia resultar em baladas amorosas, acertando em cheio no gosto do público.

Assim, algo se criou, atingiu a plenitude e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. Diferentemente de outras práticas discursivas, a poética tem de profundo a essencial necessidade para ser percebida em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo:

de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se ao tato das coisas (Zumthor, 2000: 91).

²⁹ Foi nos primeiros anos do século XIX que, com a penetração nas fórmulas musicais brasileiras (lundus e modinhas), de gêneros musicais estrangeiros (polcas e *habaneras*) que aqui chegaram, que surgiram os maxixes e os tangos, os quais permaneceram no gosto do público até o surgimento do samba de morro no início do século XX.

Ainda de acordo com o autor, para que um texto seja reconhecido por poético ou não depende do sentimento que nosso corpo tem e da necessidade para produzir seus efeitos, isto é, para nos dar prazer. Quando não há prazer, ou ele cessa, ou o texto muda de natureza.

Segundo Zumthor (2000), *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Dessa forma, a noção de *performance* pressupõe a idéia da presença de um corpo. Isso implica, então, a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. O corpo - que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico - é da ordem do indizivelmente pessoal.

Quanto ao termo *recepção*, é, para Zumthor (2000), de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no seio da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede as extensões corporal, espacial e social em que o texto é conhecido e em que produziu efeitos.

Conforme o autor, a *performance* é outra coisa:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção; por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as fazem "passar ao ato", fora de toda consideração pelo tempo. É, então, um momento da recepção: um momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (Zumthor, 2000: 89-90)

Assim, transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única diferença entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Conforme Jouve (2002), cada escritura já tem no momento de produção uma leitura programada, dessa forma, a assimetria ocorre, muitas vezes, por conta de haver alguma falha entre a leitura esperada e a real.

Seja por meio das serestas de rua, das improvisações poéticas, dos saraus literários ou do teatro musicado, todos com forte apelo popular, os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime.

Pode-se, na história de um texto poético, distinguir vários momentos: o momento de sua *formação* – a reunião e produção de canções, fruto de parcerias entre poetas e músicos; depois, necessariamente, uma vez que esse texto, pelo menos de maneira virtual, destina-se a se tornar público, há a *transmissão* – normalmente por meio de serestas, espetáculos improvisados em praças públicas e teatro musicado. Esta propicia a *recepção*. Depois ele se *conserva*, em consequência de outra característica própria do texto poético, que é desalienar-se no que se refere às limitações do tempo. Em seguida, teremos outras recepções, em número indefinido, que Zumthor (2000) define sob o termo *reiteração*. Em cada um desses momentos, o suporte pode ser tanto a palavra viva quanto a escrita. Disso resulta teoricamente uma centena de situações possíveis.³⁰

No Rio de Janeiro do século XIX, um local propício onde o processo descrito por Zumthor acontecia era no Campo de Santana, em dias de *Festas do Divino*: “ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade”, tornando-se “ponto de convergência de tudo que não era oficial” (Bakthin *apud* Abreu, 2003: 261). Apesar de ser uma festa religiosa, havia diversas atrações artístico-culturais. A mais concorrida eram as peças teatrais encenadas na barraca das “Três cidras do amor”. Lá, podia-se encontrar pessoas de todos os tipos de classes sociais, inclusive, como sugere Moraes Filho (1904), a presença de nomes importantes do meio literário romântico, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Porto Alegre e Paula Brito. De acordo com Abreu, assim se davam as performances nas “Três Cidras do amor”:

Teles [o proprietário do espaço] dançando chulas lascivas, de repente petulantes, de saracoteios inimitáveis, executando evoluções de fado, bamboaleando, cantando, requebrando-se, puxando a fieira [cordão torcido para as crianças rodarem pião], ondulando as nádegas a extenuar-se (Abreu, 2003: 262).

³⁰ Tornando viável que, por exemplo, uma modinha do século XIX seja resgatada pela cantora Dianna Pequeno, no álbum *Cantigas* (2001), em pleno século XXI. A cantora gravou a canção “Maria” (“Tirana”), sendo a letra de autoria de Castro Alves.

Essas danças e canções – nesse caso, trata-se do lundu - eram apresentadas como atração e divertimento, de maneira envolvente e informal. Sendo assim, conforme as teorias de Zumthor, nessa situação de oralidade pura, a *formação* se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira *transmissão* é obra de uma personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A *recepção* vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer:

Dias e noites passavam os esperançosos moços em discussões literárias e filosóficas, em torneios poéticos, em narrativas galantes, tocando e cantando ao violão, compondo glosas de colaboração, dando motes e recolhendo improvisos, aos atroantes aplausos, à apreciativa comum. (Moraes Filho, 1907: 147-8)

Esse ato único é a *performance*. A postura dos músicos e poetas, cantadores de modinhas e lundus, a participação ativa do público presente, a reação da platéia ao ouvir certa canção, ou seja, todo o clima propiciado pelo ato performático adquire importância no que se refere à *percepção* e à *recepção* da obra ali difundida.

Quanto à *conservação*, como já foi discutido anteriormente, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas esta implica, na *reiteração*, incessantes variações recriadoras. Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.

No caso dos cantadores de modinha, verdadeiros bardos trovadores, eles saíam pelas ruas cantando suas músicas plangentes e emotivas serestas ao violão. Eram músicos populares que, com suas células melódicas, formulário rítmico e o emprego de certos instrumentos, iam divulgando a produção poético-musical brasileira. Segundo o pesquisador Mozart Araújo,

esses elementos de nacionalização da música, contidos nas serestas, formam como que um estoque de que se utilizam voluntária e conscientemente os

compositores brasileiros, para fugirem à cópia servil da música importada (1963: 87).

Para Zumthor (2000), o papel do intérprete é mais importante do que o do compositor, pois é a sua *performance*, o seu desempenho que propiciará reações auditivas, corporais, emocionais do auditório, ou seja, do ouvinte. O público tende a associar a autoria da obra ao intérprete e não ao compositor, justamente porque a canção assume um caráter de anonimato, se considerarmos que os discursos, por serem fragmentados, não conseguem manter sua autonomia, mas sim as de quem os pronuncia. Nós mesmos tendemos a lembrar o nome do intérprete (cantor) de determinada música, em detrimento de seu compositor.

A *performance* do intérprete é, pois, a responsável pela sua força enquanto disseminador do texto oral. A intimidade do intérprete com a canção vai ser avaliada pelo efeito que sua *performance* terá sobre o público ou sobre o ouvinte: convencimento, emoção, desprezo... Não podemos ignorar, portanto, que nem sempre o que está sendo dito ou interpretado está adequado ao ouvinte ou ao público ali presente. É necessária uma empatia entre intérprete e ouvinte para que haja um resultado final qualitativo, ou seja, o público alvo deve ter interesses compatíveis com os do intérprete.

Para Mário de Andrade, um aspecto importante na constituição da música popular brasileira foi a força da vocalização combinada à força coreográfica. De acordo com ele, “o elemento voz, com a sua necessidade intelectual lógica das palavras, é o caráter precípua, a conseqüência primeira do monodismo da música popular” (1980: 73). É possível que a acentuada característica de oralidade na cultura brasileira tenha fortalecido esta face da moeda da canção, em muitos casos tão ou mais importante que a face musical propriamente dita.

Isto prova que a qualidade da *performance*, ou, de acordo com Mário de Andrade (1980), da “força coreográfica”, está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte. Zumthor vai estabelecer dois fatos relativos ao ato do leitor que corresponde, neste caso, ao do ouvinte: “distinguir entre as várias espécies de leitura aquelas que diferenciam ao mesmo tempo a natureza do texto-alvo, a função que lhe atribui o leitor e a capacidade de memória” (1993: 104).

A memorização e o prazer do auditório ou do leitor estão vinculados, assim como o contexto sociomental em que está inserido o ato de ler ou de ouvir. Nossa memória faz um registro eterno quando compreendemos o que está sendo lido ou dito de forma espontânea e prazerosa. O ouvinte e o texto sofrem adaptações à medida que se estabelece uma relação entre eles. Logo, as alterações da *performance* vão alterar a reação do ouvinte. O ouvinte é responsável não só pela forma por que nós percebemos a dimensão histórica da poesia oral, pois a sua recepção interferirá na nossa, como também vai criar perspectivas em relação à *performance* dentro de regras por ele anteriormente conhecidas.

Com o passar dos tempos, a interpretação, a *performance* e a própria canção popular vão assumindo um caráter comercial, e essa transição inicia-se quando o autor passa a exigir seus direitos. Podemos afirmar que a comercialização de sua obra está ligada ao emprego da escrita que, desde seu surgimento, é monopolizada pela classe dominante. No século XIX, como a indústria cultural inexistia, a produção poético-musical era, de certo modo, democrática, uma vez que a transmissão das modinhas e lundus se dava, normalmente, em praças públicas, interpretadas por pessoas de classes sociais menos favorecidas e, tendo como público alvo, a própria população, em sua maioria, analfabeta.

Em seu estudo dos iniciadores ou precursores da ficção na Bahia, David Salles nos dá uma informação que talvez possa ser estendida à poesia lírica e ao gosto pelas modinhas:

Hoje em dia nenhum jornal satisfaz as exigências do nosso público, sendo político, sem ter o seu rodapé, a que chamam folhetim, sendo literário, sem ter a sua revista, e quanto mais sediciosas... literariamente falando, melhor: é moda. E não é só moda, convimos nisso: cada assinante tem, termo médio, mulher, duas filhas, três parentas e todas as suas amigas, vizinhas e tal. Ora, sendo a maioria das senhoras pouco dadas às políticas, ciências, belas letras e arte, de que mormente rezam os jornais destes dous gêneros, porém sim, muito afeiçoadas à literatura amena e choradeira, julgam-se privadas do legítimo usufruto da assinatura, não vindo o literário adubo, que consiste nos romances de folhetim, nas revistas, crônicas, álbuns, que para suas excelências principalmente se escrevem. (1973: 16-17)

É possível que a modinha da época possa ter preenchido uma função semelhante. A sentimentalidade, mesmo sem exagero, parece ser um de seus

traços constantes. Carlos Drummond de Andrade faz uma síntese admirável do espírito da modinha que soube destilar como ninguém. Sua “Elvira, escuta”³¹ condensa em apenas duas páginas não só o espírito, mas as imagens e o próprio vocabulário da modinha, pondo-os em irônico contraponto às agitações e realidade do Rio de Janeiro de 1976. Faz paráfrases de títulos e versos de modinhas famosas, dialoga com os personagens femininos tão ao gosto do gênero, no século XIX: as Elviras, Adalgisas, Eugênicas, Emílias e Marias (não esqueceria Castro Alves) são nomes bem diferentes dos das Marílias, Márcias, Eulinas, do século anterior.

Sendo a tradição modinheira de difusão oral e escrita, o fenômeno das variantes é uma constante. Os compositores mais populares, talentosos músicos, muitas vezes não tinham qualquer domínio da notação musical, sendo musicalmente iletrados. Este é o caso do baiano Xisto Bahia (1841-1894), por exemplo, e do carioca Joaquim Manoel da Câmara, que dependiam de terceiros para o registro eventual de suas músicas, como ocorreu com trovadores nos cancioneiros medievais.

Os acompanhamentos, em geral, importantes pela realização das harmonias implícitas nas modinhas, ao contrário do que ocorre nos “lieder” eruditos, raramente acrescentam comentários musicais paralelos aos textos, exceto no que diz respeito ao movimento, à dinâmica, aos contracantos, e aos prelúdios, interlúdios e codas que podem ser utilizados no caso das estruturas estróficas. Escritos, eventualmente, por amadores, esses acompanhamentos são às vezes canhestros, adventícios, não constituindo parte essencial das modinhas, o que ainda se agrava pela intervenção de copistas que nem sempre eram conhecedores de música. Naturalmente, alterá-los exige um bom grau de discriminação por parte do musicólogo e do músico, divididos que ficam entre um purismo radical e uma liberalidade excessiva.

Relações socialmente assimétricas entre poetas e compositores são freqüentes no estudo da modinha e lundu. Do ponto de vista metodológico, às

³¹ Publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, a 14 out. 1976, Caderno B, p. 5, está transcrita no livro de Milene Antonieta Coutinho Maurício, *As mais belas Modinhas* (1982).

vezes, para se chegar ao músico é mais produtivo um enfoque sobre o poeta. Por exemplo: é mais fácil se indagar sobre Laurindo Rabelo, um dos membros da *Sociedade Petalógica*, do que sobre João Cunha, artesão e músico, quando se trata de “O cego de amor”, modinha resultante de parceria entre os dois. Por mais injusto que isso pareça, está aí, porém, uma prova de que *status* social mais elevado e erudição não são fatores essenciais ao talento, apenas ajudam e disciplinam o seu fluxo. Em muitos casos, as convenções da época induziram ao cultivo do anonimato parcial ou total da autoria. Não raramente, nas partituras impressas da metade do século passado, no Rio de Janeiro e na Bahia, a iniciativa de publicá-las é dos poetas, como deles partem as homenagens, enquanto os músicos se mantêm numa postura mais anônima e passiva.

Ainda assim, em função da transmissão oral, os problemas de datação precisa e de remoção desse anonimato, inter-relacionados, são muitas vezes insuperáveis, mesmo após minucioso trabalho musicológico. Poetas famosos, de grande prestígio, como Castro Alves, geram com seus poemas líricos grande quantidade de modinhas, enquanto os músicos associados vão dos mais modestos, perdidos no esquecimento e na ausência de registros, aos notáveis da composição brasileira, em cujo caso o reconhecimento se torna mais fácil. Há duas modinhas com versos de Castro Alves que estão entre os de composição anônima, transmitidas oralmente. Temos, porém, em função dos poemas e por serem de Castro Alves, pelo menos datas mínimas para a música, mesmo que não possamos precisar quando e por quem de fato foram compostas, a contar dessas datas.

Entre os poemas musicados de Castro Alves, alguns - teste supremo de popularidade - chegaram a folclorizar-se. “Sonho da Boêmia”, também chamado “Dama Negra”, é o mesmo “Vamos, meu anjo, fugindo”, que aparece na versão musical como “Vamos, Eugênia, fugindo”. Título, aliás, é o que não falta, uma vez que o poema foi publicado em *Poesias*, em 1913, com o nome de “Sonho”, sem data. Consta das *Obras Completas* entre as “Poesias Coligidas”, com indicação do local e data como sendo Recife, 1866. O poema se refere a Eugênia Câmara (Dama Negra), na intenção de se refugiarem numa casinha do Barro, nos

arredores de Recife, onde também foi escrito “O Gondoleiro do Amor”. O autor da música é Salvador Fábregas, e data de 1867.

Ainda de Castro Alves, “Ó pálida madona”, ou “Pensamento de Amor”, data da Bahia, de 1865. Também está entre as “Poesias Coligidas”, nas *Obras Completas*. Recebeu títulos como “Anseios” (edição de 1882) e “Devaneios” (publicação de 1913). Inspira-se em Ester Amzalack, uma das belas irmãs judias que moravam em frente do Solar do Sodrê. Ester, a predileta, teria sido também objeto de “Hebréia”, com as correspondentes versões musicais. Entre as possíveis hebréias, aliás, não faltou a própria Virgem Maria, numa melodia popular ouvida por Tobias Barreto em igreja do norte do Brasil. A música de “Ó pálida madona”, da qual existem variantes pelos quatro cantos do Brasil, anônimas, já aparece no Catálogo de gravações da Casa Edison, de 1914, sob o nº 40563, mas pode ser bem anterior, com a data assinalada de 1865 como limite mínimo.

Relacionados a Xisto Bahia, estão incluídos “A duas flores” e “Que sorte, que sina”, modinha da qual sabemos apenas que Xisto a cantava. Totalmente distinta é a situação de “Quis debalde varrer-te da memória”, que utiliza um poema de Plínio de Lima (1847-1873), contemporâneo de Castro Alves, também prematuramente falecido. Essa foi uma das modinhas mais famosas. Alcançou duas edições da Casa Leão, de Salvador, mas teve também o seu necessário percurso na tradição oral.

Esses exemplos do processo de *produção* e *conservação* das canções do século XIX vão ao encontro da proposta de abordagem de Zumthor (1997), que tem como pressuposto a abolição da dicotomia entre cultura oral e cultura escrita. Assim, embora considere a importância de análises dualistas como a de McLuhan (1962), o estudioso compartilha com a opinião de que na maioria das sociedades, em todos os períodos da história, “os homens da palavra escrita e os homens da palavra falada conviveram e colaboraram” (Zumthor, 1985: 5). Isso quer dizer que, ainda considerando especificidades circunstanciais, é possível se detectar em cada sociedade/comunidade formas de influências mútuas entre esses dois códigos centrais da humanidade.

Por outro lado, embora admitindo a existência de uma fronteira nebulosa entre o oral e a escrita, especialmente com relação à poesia, Zumthor (1997) ressalta que há um ponto no qual os limites entre ambos podem ser traçados. E esse ponto está situado justamente no eixo da *recepção*, isto é, o texto oral destina-se à audição como ação vocal que é; enquanto o escrito é feito para ser visto, lido. De nossa perspectiva, até mesmo nesse aspecto, a demarcação entre esses limites é difícil, porque existem textos híbridos, situados entre esses dois pólos, apresentando-se em graduações tão variadas, que não podem deixar de ser consideradas por suas especificidades. No caso da produção poético-musical dos românticos, praticamente toda a obra deles teve um percurso na oralidade e na escrita. “Canção do exílio”, célebre poema de Gonçalves Dias, foi concebido, inicialmente para ser lido, publicado em livro, porém, paralelo a isso, foi musicado por diversos músicos, resultando em canções que se divulgaram por via oral, mesmo que a poesia tenha sido rotulada, ao longo do tempo, como poema de livro e não como letra de modinha.

Um dos aspectos mais importantes da análise de Zumthor e que ele põe em relevo é a excepcional força performática que a oralidade possui. Segundo ele,

é através dela que a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro que a ela se submete pelo prazer de ouvir. O sentido das palavras deixa de ter importância, e é a voz em si mesma que nos cativa, devido ao autodomínio que manifesta (2000: 8).

Como já foi explicitado, na Idade Média, a poesia era cantada e quando não feita para este objetivo o era para ser ouvida. Entretanto,

no momento em que a escrita triunfa como meio de comunicação, o quadro se transforma. A poesia deixa de depender exclusivamente da audição, concentra-se em valores intelectuais e pode, inclusive, dirigir-se preferencialmente à visão, como os poemas em forma de objetos e figuras. A poesia “erudita” do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor ponderado, reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo. (Candido, 1980: 32)

Tanto Paul Zumthor (2000) quanto Roland Barthes (1995) reconhecem que a oralidade possui algo que lhe é intrínseco e que é perdido ao ser efetivada a transposição para a escrita. Ambos identificam esse algo como a presença física

concomitante dos agentes do processo comunicativo. O *corpo*, para Zumthor (2000), é resultado da conjunção performática dos intérpretes investidos numa situação de oralidade, já para Barthes (1995), o *corpo* são marcas presentes na linguagem do falante no momento exato da fala, ou, como ele prefere, da palavra. Aliás, quando Zumthor (2000) se refere ao desaparecimento da voz viva na oralidade mediatizada, ele está falando exatamente do fim da simultaneidade entre a emissão oral e a presença dos seus intérpretes. Fato que, na virada do século, ocorreu. Os poetas, de um modo geral, dedicaram-se somente à escritura, o que tornou suas produções restritas aos mais escolarizados, porém, quando, de forma pontual, o oral e o escrito se encontravam, a transmissão da obra se propagava de maneira bem mais ampla. Exemplo disso são algumas poesias de Manuel Bandeira, que se tornaram canções.

Para Zumthor (2000), o *corpo*, ou melhor, a *voz viva* tende a retornar e já dar seus primeiros sinais de reabilitação, expressos, entre outros, no desinteresse atual pela leitura e na revalorização da canção nas últimas décadas. Atualmente, a oralidade e a escritura estão fundidas: poetas da música publicam livros; poetas do livro escrevem versos para serem cantados.

Nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais.

Para Zumthor (2000), as regras da *performance*, ao reger simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público, importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance.

Tais aspectos constituem um certo “espírito popular”, estudado por Bakhtin (1987) e resultam em noções como a utopia, na qual tudo se renova, nada é definitivo e tudo renasce, sempre havendo, portanto, uma esperança de mudança e regeneração. A esse elemento, acrescentem-se certas características do discurso oral, presentes nas teorias de Zumthor (2000) e que integraram o modo de divulgação da produção poético-musical no Brasil do século XIX, a saber: a tendência a procurar adaptar-se à platéia através do vocabulário familiar e cotidiano, das fórmulas verbais, lugares comuns e clichês; e a sedução da platéia através de recursos teatrais como o tom exagerado, o uso de redundâncias, o tom de confiança, ditados, trocadilhos, aliteraões, rimas e refrões.

10. POESIA EM MODO MENOR

*Não posso negar, não posso,
Não posso por mais que queira,
Que meu coração se abrasa
De ternura brasileira.*
Caldas Barbosa

A literatura romântica retratou um mundo visto sob a ótica da personalidade do artista, ou seja, o que se levou em consideração para a produção poética foi a atitude supostamente pessoal, o “mundo interior”, o estado de alma provocado pela realidade exterior. Assim, a liberdade do indivíduo ganhou força e consistência.

Como decorrência dessa liberdade, espontaneidade e individualismo, na poética romântica há ausência de regras e formas prescritas. A norma suprema é a inspiração individual, que dita a maneira própria de elocução. Daí o predomínio do conteúdo sobre a forma. O estilo é moldado pela individualidade do autor. Por isso, o que caracteriza é a espontaneidade, o entusiasmo e o arrebatamento.

A partir do conceito de que a poesia se origina no coração, onde reside a suprema fonte, e de que à arte cabe apenas a operação de fazer versos, o Romantismo reduz toda poesia ao lirismo, como a forma natural e primitiva, oriunda da sensibilidade e da imaginação individuais, da paixão e do amor.

Isso se reflete diretamente nas poesias musicadas dos românticos. De todos os poemas recolhidos, quase todos tematizam o amor. No entanto, esse tema é retratado sob diferentes óticas: ora de forma idealizada, ora de maneira concreta, real, ora de forma maliciosa ou satírica.

O fato de praticamente todas as canções apresentarem temas que abordam o amor não agradava a alguns intelectuais. Julia de Brito Mendes, ao prefaciар sua coletânea de modinhas “Canções populares do Brasil” (1911), descreve um diálogo entre um tal senhor Alberto e ela. O primeiro expõe toda a sua preocupação ao constatar que as canções populares do Brasil só falam de amor, num país cheio de problemas sociais e filosóficos:

*Um alto espírito não desce nunca a esse terreno, onde apenas se deve permitir que
rastejem aqueles que mal ensaiam o vôo. E lembrar-se um homem que há poetas que
morrem velhos depois de levar toda a vida a cantar o amor, quando há tantos*

assuntos sociais dignos de estudo, tantos problemas a aprofundar e desenvolver! Como é ridículo, para quem vive embrenhado, como eu, em transcendentais filosofias, ler versos comparando os olhos de uma mulher às estrelas do céu, a boca a uma rosa, os dentes a um colar de marfim... Que estafadas puerilidades! (1911: 7)

Após expor a opinião de seu amigo, Mendes contra-argumenta, com o intuito de justificar a importância das canções ali contidas em seu livro:

Que seria da tua filosofia se não houvesse o amor? (...) O amor é o sentimento máximo de que se originam todos os demais. Ora contém o homem nos seus ímpetos brutais, ora agita-lh'os atirando-o na voragem da morte. Umas vezes atrai, outras repele. E de tudo isso resulta o equilíbrio que governa os homens na terra e os astros no céu. (1911: 7-8)

O comentário de Julia de Brito Mendes parece servir de comprovação a uma tese mais recente de José Miguel Wisnik (2001), quando afirma, em termos flaubertianos, que a canção popular é reconhecida, no Brasil e no exterior, como uma forma de *educação sentimental*. E isso, sem dúvida, começou a ser solidificado por meio das modinhas.

De acordo com Flaubert³², a rigor, toda educação é *emocional*. Nada fica sedimentado em nosso íntimo senão por meio das emoções. Paradoxalmente, não existe este tipo de educação no sentido restrito do termo, dado que não se ensina ninguém a sentir. *Educação sentimental* é aqui compreendida como a experiência adquirida ao longo da vida de cada pessoa, produto de suas emoções, alegrias, prazeres, frustrações, dores, perdas e ganhos, considerando o pano de fundo do aprendizado escolar e técnico, a cultura, o meio. Enfim, tudo aquilo que se cristaliza na maturidade emotiva e intelectual de cada ser.

É possível que essa educação atinja seu objetivo quando alguém aprende a decodificar as aparências que lhe são apresentadas, como também os ensinamentos ministrados ao longo da sua vida. Afinal, diante dos mistérios inescrutáveis da vida, acredito que uma pessoa educada sentimentalmente seja aquela que, dispensando a fantasia, tem uma melhor lucidez do fenômeno

³² “A educação sentimental” versa sobre o amor e o poder, ou melhor, sobre a procura incessante por esses valores que, freudiana e etimologicamente, estão imbricados. Haja vista que a palavra *potência* freqüenta essas duas faces da felicidade. Mais importante, o livro mostra a inacessibilidade ou a transitoriedade de tais conquistas. Nesse jogo de lutas, vitórias e derrotas, é que se forja a educação sentimental das pessoas.

humano e de sua inserção no universo, que tenha atingido a humildade de assumir sua ignorância de que nunca terá respostas completas sobre aqueles mistérios. Tolera (em termos) aqueles que *sabem* a explicação de tudo e os que, por características próprias e necessidades especiais, não podem encarar a luz de frente. E, principalmente, assume sua transitoriedade, sua finitude, sua insignificância.

Só a vida educa. A literatura, ao nos fazer viver ou testemunhar tão intimamente tantas vidas, além de nos levar a pensar sobre nossa própria existência, é parte importante desse processo de *educação sentimental*.

Assim, a poesia das modinhas, ao focalizar as diversas facetas do amor e do sentimentalismo presentes na cultura emotiva do grande público, traduz, de acordo com Mendes, “a expressão da mais perfeita doçura da alma brasileira” (1911: 8). Já para Mário de Andrade a modinha foi

o maior mistifório de elementos desconexos. Influências de toda casta, vagos apelos raciais, algumas coisas boas, um poder de ruins e péssimas, plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugados num ideal comum: a doçura (1964: 5).

De fato, a doçura talvez seja a palavra que melhor exprima a essência desse gênero musical no Brasil, a começar pela própria denominação: *modinha*. Já vem no diminutivo, o que denota ternura e simplicidade. O mesmo ocorre no aspecto musical, já que a modulação tende, preferencialmente, para tons menores. E essa delicadeza, essa tendência para os *tons menores* é refletida diretamente nas poesias. Não é à-toa que a maioria dos poemas recolhidos tematiza certo sentimentalismo inocente, na qual a busca pela mulher ideal, por meio de um amor platônico, e o pacto entre “eu lírico” e natureza são freqüentes. Assim, o interesse pela natureza só pode se manifestar em espíritos sensíveis, como as crianças e as pessoas infantis. Por isso, nas modinhas, sempre existe um quê de infância, já que este tem a capacidade de transmitir uma simplicidade pueril, ou seja, “um coração cheio de inocência e verdade” (Schiller, 1987: 44), ignorando o que há de artificial e rebuscado. Esta particularidade é facilmente detectada nas letras das modinhas. Seguindo a característica musical, na qual a

modulação e o canto sempre tendem para o sentido descendente, a poesia se adapta à música justamente pelos movimentos e palavras que remetem à ingenuidade, à simplicidade, aos “modos menores”.

Rugendas
Costumes do Rio de Janeiro, 1825

Uma vez que, como já foi mencionado anteriormente, a mulher, ou melhor, a “mocinha” da recém-formada classe média era o público que mais se identificava com as modinhas, não é de se estranhar que as letras das canções refletissem os desejos desse perfil. É por isso que os temas sempre versam sobre um amor ideal por uma mulher virtuosa e quase santificada; os ambientes são sempre amenos, suaves. Tudo na poesia aponta para um mundo elevado, no qual a iaiá possa sonhar e se educar sentimentalmente ao ouvir as doces modinhas.

No entanto, é importante ressaltar que as canções não ficaram restritas somente ao consumo das mulheres, mesmo sendo elas o público preferencial, mas também obtiveram êxito entre os homens e em todas as camadas sociais. Até porque nem todas as canções versavam sobre o amor ingênuo. Há que se

mentonar que houve uma significativa quantidade de letras de modinhas que seguiram características da poesia ultra-romântica e também as maliciosas - e, por vezes, obscenas - letras do lundu. Assim descreve Mário de Andrade, sobre a poesia das modinhas:

Textos de amor melado, eles nos parecem bem inocentes agora. Mas nem sempre foram tidos assim. Houve modinhas imorais. (...) Mas essas eram raras, especialidade mesmo de alguns, como o poeta Lagartixa. (...) [No entanto] o comum não era assim: as modinhas brasileiras se distinguem pela naturalidade do texto e da melodia. Conservam inteiramente o sabor popular e traem de vez em quando o “pathos” verdadeiramente lírico de poetas as mais vezes anônimos. Amor não correspondido, tormento de ciúme, dores da separação, eis os assuntos da sua musa; e, rica de fantasia, uma interpenetração com a natureza, que dá pra esses transbordamentos um fundo característico e silencioso (1964: 5).

Por isso a poesia romântica, aliada à modinha, ajustou-se ao gosto do *público-médio* brasileiro. Como bem afirmou Afrânio Coutinho na coleção “A Literatura no Brasil”, “o Romantismo brasileiro tem muito de seu a fusão, que realizou, do momento pessoal ao momento coletivo” (1997: 23). Era, de acordo com as teorias de Zumthor (2000), um instante de exaltação individual que se aliava à exaltação coletiva e encontrava na estética romântica o meio adequado de realização.

11. A MELODIA E O POEMA SÃO O QUE NOS FAZ IRMÃ E IRMÃO³³

Os poemas musicados dos românticos, nas diversas gravações de que se tem notícia, compõem, certamente, uma amostra muito particular de sua poesia – uma espécie de antologia, mas justamente segundo um critério imprevisível para a crítica literária especializada: as preferências dos músicos envolvidos e, digamos assim, o rendimento que encontraram para os textos enquanto possíveis letras de música. Tais canções, tais parcerias, pois, colocam-nos, efetivamente, diante de poetas que se tornaram letristas.

Wehrs (1990), ao comentar sobre a relação poesia-música das modinhas, diz que as canções desceram como molduras sobre telas, cumprindo a função de se integrarem aos versos. De fato, a poesia romântica possui inúmeras características que facilitaram o encaixe com a música. De acordo com Antonio Candido

entende-se bem que um movimento literário, marcado pelo sentimento de inferioridade da palavra ante o seu objeto, tendesse à aliança com a música como verdadeiro refúgio: a música, que exprime o inexprimível, poderia atenuar as lacunas do verbo; ele se atira pois desbragadamente à busca do som musical. (...) É iniludível (entre outras coisas) a afinidade da modinha e da ária com certo lirismo romântico, inclusive pela tendência métrica (1969: 32).

Quanto ao conteúdo, ficou claro que a produção poética dos românticos integrou-se às melodias ternas da modinha. E essa identificação também aconteceu no campo da composição. Uma das características mais marcantes do Romantismo foi a busca da liberdade, pressupondo a ruptura com o rigoroso formalismo dos clássicos. Assim, trouxeram inovações na técnica de versificação, na estrutura das poesias, com o intuito de se libertarem das amarras dos clássicos.

Apesar de os românticos produzirem poesias variadas, quanto à composição, há que se constatar, na coletânea de poesias musicadas, que houve recorrência de poemas com métrica absolutamente musical, em sua maioria, redondilha maior, além de versos decassílabos, como mostra o quadro abaixo:

³³ Trecho da canção *Uma canção perdida*, de Olívia Hime, in “Alta Madrugada” (1997).

Redondilha maior Total: 28	<i>A despedida, Riso e morte, O cego de amor, Já não vive a minha flor, Não tem dó do meu penar, É aqui... bem vejo a campã, A romã, Lágrimas de cera, A flor do maracujá, Hei-de amar-te até morrer, Se tu me houveras amado, Inocência, Viva S. João, Nas horas negras da noite, Boas-Noites, Eu te adoro, Meus oito anos, Saudades, As rosas do cume, Canção do exílio, A concha e a virgem, Anjo!, A leviana, O que é simpatia, O gondoleiro do amor, Tirana, Canção do violeiro, A duas flores, A casa branca da serra</i>
Decassílabo (13)	<i>Último canto do cisne, Meu anjo, escuta, Canção do Boêmio, O coração, Boa noite, A volta da primavera, O “adeus” de Teresa, Adormecida, Agora e sempre, Como eu te amo, Lembrança de morrer, Nesta praia de límpidas areias, Mater dolorosa</i>
Redondilha menor (3)	<i>Moreninha, Palavras no mar, Poesia e amor</i>
Endecassílabo (3)	<i>Anjos do mar, Mucama, O bem-te-vi</i>
Eneassílabo (2)	<i>Ao trovador, Uma visão</i>
Tetrassilábicos (2)	<i>Eu sinto angústias, Pedido</i>
Alexandrino (1)	<i>Coração triste</i>
Versos heterométricos (17)	<i>Foi em manhã de estio, Zulmira</i> (decassílabos, com exceção dos versos que encerram as estrofes, que são de

	seis sílabas), <i>Desejo</i> (idem), <i>Se eu morresse amanhã</i> (idem), <i>Os adeoses</i> (predomínio de heptassílabos), <i>A pastora</i> (idem), <i>O sabiá</i> (idem), <i>A leviana</i> (idem), <i>Uma história</i> (idem), <i>Fora o regresso</i> (idem), <i>Papai, eu quero me casar</i> , <i>Lua da estiva noite</i> , <i>O cocheiro de bonde</i> , <i>Lá no Largo da Sé</i> , <i>Lundu da Marrequinha</i> , <i>Se te amo, não sei!</i> , <i>O sono</i> (predomínio de versos decassílabos)
--	--

Esse quadro confirma a teoria da busca de musicalidade na poética romântica, tão bem analisada por Antonio Candido (1969), que ainda lembra que a redondilha maior é a métrica mais produzida, simples e popular da tradição literária brasileira. No entanto, é válido lembrar que o *heptassílabo* é um verso melódico e, por isso, muito freqüente na letra de canções folclóricas e populares. Não se configura como característica particular do Romantismo, mas, havemos de convir, que poesias desse tipo têm a preferência dos compositores, por tornar mais fácil a fusão entre letra e melodia, uma vez que as redondilhas maiores já possuem ritmo e melodia inerentes. Evoco novamente Antonio Candido para justificar o uso dessa métrica na modinha dos românticos:

*É interessante notar, a propósito, que o setissílabo “metastasio”, assimilado por Silva Alvarenga nos rondós e largamente usado nos cantos patrióticos da Independência e da Regência (...), não foi incorporado pelos românticos à poesia erudita, talvez por estar demasiadamente preso a expressões típicas do espírito neoclássico. Mas quiçá pelo uso constante que dele faziam os libretistas italianos, conservaram-no os autores de letras de modinhas, gênero que manteve longamente reminiscências das suas raízes arcádicas*³⁴ (1969: 33)

Essa afirmação comprova a tese de que os poetas românticos tendiam a produzir versos heptassílabos, quando estes eram destinados a virar música. Todavia, essa informação não é suficiente para caracterizar a poesia musicada,

³⁴ Grifo meu.

uma vez que, como já foi comentado, a redondilha maior sempre foi utilizada pelos poetas brasileiros. Assim, se para a *poesia de livro* essa métrica foi pelos românticos assimilada, intensificou-se ainda mais quando o propósito foi o de transformá-las em canção:

O setissílabo, extremamente variável, posto entre a melopéia e a simplicidade prosaica, se ajusta a qualquer tipo de poesia e foi caro aos românticos, como fora aos clássicos. É o grande elo entre a inspiração popular e a erudita, servindo não raro de ponte entre ambas (Candido, 1969: 36).

A isso, acrescenta-se o fato de quase a totalidade dos poemas aqui coletados serem *isorrítmicos*. Característica que, para Candido, “proveio da intenção de fornecer ao compositor um texto já vinculado à regularidade rítmica, antecipando de certo modo a melodia e dando-lhes ponto de apoio” (1969: 33).

Mesmo as poesias com métricas diferentes entre os versos, possuem ritmo próprio e com o mesmo sabor musical. Normalmente essas vêm apresentadas de modo que os setissílabos alternem-se com versos de três ou quatro sílabas, como ocorre, por exemplo, no poema “A leviana”, de Gonçalves Dias:

*És engraçada e formosa
Como a rosa,
Como a rosa em mês d'Abril;
És como a nuvem doirada
Deslizada,
Deslizada em céus d'anil.*

Além da redondilha maior, “a função de envolvimento da inteligência pela melopéia isorrítmica de um metro fluido e cantante, foi desempenhada por outros, que se poderiam legitimamente qualificar de românticos” (Candido, 1969: 33), a saber: o eneassílabo, o decassílabo sáfico e as quintilhas em estrofes isorrítmicas. Os versos de nove e onze sílabas são considerados, no sentido romântico, os mais musicais. Sobre eles, assim diz Candido:

Não espanta, pois, que uma estética desconfiada dos valores da prosa e predisposta às fugas melódicas se apegasse a tais metros, ainda mais considerando que quase impõem a isorritmia, tendência nitidamente musical (1969: 35).

No que diz respeito ao decassílabo sáfico, é importante mencionar que se trata da segunda maior recorrência entre as poesias musicadas aqui coletadas. Certamente a plasticidade dessa métrica permitiu que novas exigências melódicas do Romantismo a ela se adaptassem. Por isso, os românticos praticaram com constância versos de dez sílabas, “explorando até o fastio a sua rica musicalidade em estrofes isorrítmicas (...), transformando-o em metro que se pode chamar romântico e comprometendo o seu tonus pela monotonia fácil do automatismo” (Candido, 1969: 36), o que, do ponto de vista musical, torna fácil que poemas desse tipo sejam transpostos em canção, “uma espécie de valsinha de salão, logo açambarcado pelos recitativos” (ib. idem), como se pode perceber, por exemplo, no poema “O coração”, de Castro Alves:

*O coração é o colibri dourado
Das veigas puras do jardim do céu.
Um — tem o mel da granadilha agreste,
Bebe os perfumes, que a bonina deu.*

No campo concernente à linguagem, o movimento romântico desempenhou papel revolucionário: com suas ousadias e liberdades na medida, na cesura, na prosódia, nas construções “erradas”, na ordem da frase, na colocação dos pronomes, foi ao Romantismo que se deveu a libertação dos clássicos portugueses, numa inovadora aproximação da língua falada com a escrita, da língua coloquial e da literária. Assim, sem renunciar à sintaxe e à disciplina poética, o romântico reagiu, em geral, contra a tirania da gramática e combateu o estilo nobre e pomposo, que considerava incompatível com o natural e o real, e defendeu o uso de uma língua libertada, simples, sem ênfase, coloquial. Sem dúvida que esse fato é de precioso valor para esta pesquisa, uma vez que as melodias da canção popular necessitam se esparramar num texto leve, com traços de oralidade, pois é daí que vem o tom de espontaneidade, essencial a qualquer peça popular.

Evidentemente que, se compararmos as letras de músicas da segunda metade do século XX com as modinhas do século anterior, perceberemos que estas detêm um nível de formalidade bem maior que aquelas. No entanto, para a

época em que foram produzidas, percebe-se maior liberdade na escolha das palavras e em conceber a sintaxe do texto. Mesmo as poesias que foram escritas para virar música tendem a conservar o tom de *poesia erudita*. Isso já era uma característica da canção popular do século XIX. Salvo as letras dos lundus que, justificados pela intenção explícita de humor, rompiam todos os padrões sintáticos e lexicais, era de bom tom que os versos abrigassem vocábulos eruditos e comparações e sintaxe sofisticadas. Poetas como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo faziam isso com proficiência e naturalidade, no entanto não é raro encontrar certos exageros, como o poema “Mater dolorosa”, de Gonçalves Crespo, o qual transcreverei a terceira estrofe:

*Nas ondas se atufara o sol radioso,
E a lua sucedera, astro mavioso,
De alvor banhando os alcantis das fragas...*

A superficialidade desses versos, ocasionada, principalmente, pela escolha de léxicos rebuscados, dificulta a fusão entre poesia e melodia, uma vez que esta tem que se servir de texto fluido e leve – o que não acontece nesse poema.

No decorrer do século XX, especialmente com o advento do samba, na década de 20, essa tendência de querer que letra de música tivesse características da *poesia culta* foi diluindo-se. Isso não quer dizer que poesia e música não se uniram mais. Elas continuaram a se cruzar - muitos poetas do Modernismo, por exemplo, dispuseram seus versos a serviço da canção - culminando, a partir da década de 60, no surgimento da *poética da canção*, quando uma geração de letristas da música popular brasileira demonstrou ser, também, ótimos poetas. Por isso, novas pesquisas foram feitas para que se pudesse dar conta desse tipo de texto, concomitantemente poético e musical³⁵.

Na verdade, como sabemos, o texto poético-musical já era praticado no século XIX, mas não com a mesma integração que ocorre, por exemplo, na obra musical de Chico Buarque. Deve ficar claro que, mesmo a poesia dos românticos

³⁵ Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo : EDUSP, 1996.

tendo sido escrita para virar canção, não possui uma *dicção*³⁶ própria do universo musical, mas, sim, conserva diversas características da *poesia erudita*. Afora alguns elementos já analisados, de um modo geral a poesia musicada se parece muito com a produção não necessariamente melodizada dos românticos. Contudo, é importante frisar que houve fusão entre poesia e música no século XIX - não da forma que acontece atualmente – mas ocorreu, foi válida, bem aceita pelo público e ajudou a popularizar tanto a música como a poética romântica no Brasil. De acordo com Candido:

A poesia romântica principia a triunfar nos salões, de mãos dadas com a música. Tempo de recitativos que divulgaram e tornaram queridos os poemas dessa geração, formando um tipo de público que influiu nos ritmos e no próprio espírito da poesia, dela requerendo inflexões de ternura e imagens inacessíveis; favorecendo, numa palavra, o patético e a pieguice que marcam grande parte da convenção romântica (1969: 135).

A citação acima sintetiza o enlace que houve e que nesse trabalho tento explicitar: o fato de a poesia se unir à música para, assim, divulgar e popularizar uma geração de poetas que produzia textos com “inflexões de ternura e imagens inacessíveis”, bem ao gosto do recém-formado público brasileiro.

Portanto, conforme já vimos, a poética romântica tendeu para a musicalidade, daí a preferência por metros e ritmos melódicos, redimindo de certo modo as insuficiências da palavra. Por isso, “a modinha, a arieta italianizante, a ópera, prosseguindo na sua influência, conduzem agora o verso a uma certa servidão, curvando-o docilmente às exigências do recitativo de sala, da cantiga ao som do violão e do piano” (Candido, 1969: 135).

Segundo Luiz Tatit (1996), a poesia, quando deseja ser também música, necessita se adequar a esta, utilizando um discurso em que, por trás da voz que canta, exista a voz que fala, ou seja, a letra de música precisa, de alguma forma, estar ligada à expressão da fala. Isso fica mais claro ao analisarmos as letras de lundus, também produzidas pelos românticos. Nelas as palavras utilizadas estão dispostas de forma mais espontânea e informal, além do que, como bem atestou Tinhorão (1975), as expressões utilizadas nos lundus não estavam em voga na

³⁶ Ver TATIT (1996).

poesia erudita. Talvez seja por esse motivo que o autor acredite que esse tipo de produção não se caracteriza como texto literário, ao contrário das poesias que se tornaram modinha. Porém, temos que tomar cuidado ao reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos. Se a letra foi escrita para se tornar música, então ela tem que ser avaliada como uma canção, e não somente como um texto. Sob essa ótica, de acordo com Tatit (1998), se tomarmos qualquer texto de Jorge Benjor ou de Roberto Carlos, por exemplo, concluiremos que não existe valor literário em suas respectivas produções, no entanto, se relacionarmos o texto com a melodia da música, encontraremos sentidos válidos para as canções. O mesmo ocorre com as letras dos lundus.

Assim, se a palavra é, essencialmente, a expressão de um pensamento ou idéia e a voz é a expressão de uma emoção, estamos lidando, no contexto da expressão, com os binômios opostos *palavra-idéia* e *voz-emoção*. O que a voz diz, especificamente enquanto voz, ou ainda, o que a voz transmite, é a emoção. Dessa forma, mesmo em presença da palavra, a voz, em si, nem fala à mesma faculdade da consciência - o pensamento - nem é necessariamente em consonância com o que a palavra diz – a idéia. A voz trai a emoção que as palavras podem mesmo estar negando.

Para Fernando Pessoa, “a palavra é, numa só unidade, três coisas distintas: o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e esses sentidos” (1998: 262). O ritmo “consiste numa graduação de sons e de falta de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser. Quer isto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são falta de som” (ibid.: 273).

Desse modo, a poesia, falando necessariamente ao pensamento – porque opera com os significados que a palavra tem -, fala também ao aspecto afetivo da consciência. E o faz diretamente, de uma maneira propriamente sensível – ou seja: através do som das palavras em sua distribuição versíca. O instrumento – que de resto é também instrumento musical – capaz desse som: a voz. É especificamente a projeção temporal da voz que se encadeia através dos versos –

e não a projeção das idéias, que se fará através dos períodos e orações. Por isso, segundo as palavras de Antonio Candido,

há nessa fase um triunfo da musicalidade superficial, que tanto ajudou a divulgação da obra dos poetas, aproximando-os da tonalidade mediana da literatura de salão. Os impulsos de irregularidade se acomodaram à sensibilidade normal da época por meio desta estilização que os amainou e de certo modo banalizou, resultando o convencionalismo tão censurado nos românticos (1969: 136).

Assim, no âmbito da expressão verbal, o que era próprio da música, enquanto arte anônima, canaliza-se por meio do verso. Segundo Bugalho, o “verso é, então, uma estrutura símile-musical, tanto pelos elementos nele articulados, o ritmo e a entonação, quanto pela missão que assume: a mesma expressão da emoção. Onde líamos música, agora lemos ritmo e entonação” (2001: 302).

Podemos agora compreender a afirmação rousseuniana, citada nesta pesquisa, de que, de uma unidade primitiva que era “música + poesia”, a poesia tomou para si o ritmo que havia naquela unidade, determinado também por algo que não é o próprio encadeamento das palavras, mas sim o ritmo que a música conhece que são as estruturas combinatórias, especialmente de diferentes durações e/ou acentuações sobre a projeção temporal. Isso explica, de certo modo, o fato de as recitações de piano terem influenciado de tal forma a música que

multíssimas foram as poesias que apareceram em seguida, com o mesmo ritmo e para igual fim, e variadíssimos também os trechos musicais propositalmente escritos, e ritmados a acompanhamentos (Moraes Filho, 1904: 6-7).

De acordo com Candido (1969), este dado abre caminho para um acontecimento da maior importância na história da nossa sensibilidade: a ligação do canto ao verso dos melhores poetas românticos, que se abrigaram, assim, na memória da classe burguesa e dos menos privilegiados.

Nos subcapítulos a seguir, discorrerei sobre dois assuntos importantes para a análise das modinhas e lundus: a temática amorosa (“Quando a poesia se faz amor”) e o culto da figura feminina (“Mulher, sempre mulher!”), para, em seguida,

explicitar a relação entre esses temas e as referências musicais presentes nas letras de algumas canções.

11.1 Quando a poesia se faz amor

*Mulher mais adorada!
Agora que não estás, deixa que rompa
O meu peito em soluços!*

Vinícius de Moraes

As características das poesias musicadas são, de modo geral, as mesmas dos demais poemas românticos que, não necessariamente, transformaram-se em música. A natureza, a figura da mulher-anjo, o amor idealizado, o sofrimento, a melancolia... de fato, essas particularidades compõem a *poética* do Romantismo, no entanto, é imprescindível ressaltar que essas características, conjugadas à música, resultaram em produções que tiveram plena aceitação pelo grande público. Assim, temos que pensar no valor que essas peculiaridades adquirem, não como poesia meramente lida, mas sim como texto cantado. De acordo com Mário de Andrade, as modinhas possuem

textos seguindo pacientemente o gosto das épocas, ora arcadianos, pastoreando Lílias, Marílias e Márcias, ora românticos, suspirando por fadas, belas, ingratas, anjos e até “modernos cupidinhos” e mil outras delicadezas. É a constância burguesa de chorar ou sorrir para agradar os outros. Raro o texto que se liberta disso por uma sinceridade mais íntima ou veemente que a... de salão (1964: 6).

Por isso, pela ênfase dada à inspiração, a poesia romântica estabeleceu um padrão que, indo ao encontro da qualidade inata no brasileiro, entronizou-se em norma estético-literária que dominaria grande parte de nossa atividade literária. Consequência disso foi a extrema popularidade da poesia romântica que, integrada à música, adquiriu um alcance ainda maior, correspondendo a uma exigência natural da população, a um gosto específico. A procura pelo colorido local peculiar conduziu os românticos à literatura popular, de onde partiria o veio formador de seus poemas.

A maioria das poesias de modinhas aborda tudo de forma idealizada: o amor, a mulher, a natureza. Tudo é belo, perfeito e santificado, mesmo que o amor nutrido seja sempre platônico e a mulher amada, inatingível. Porém, essa impossibilidade é vista de maneira delicada, sem desespero, como se esse fosse o percurso natural das coisas:

*Amar! se te amo, não sei.
Oíço aí pronunciar essa palavra de modo
Que não sei o que é amar.*

*Se amar, é sonhar contigo,
Se é pensar, velando , em ti,
Se é ter-te n'alma presente
Todo esquecido de mi!*

*Se é cobiçar-te, querer-te
Como uma bênção dos céus
A ti somente na terra
Como lá em cima a Deus;*

*Se é dar a vida, o futuro,
Para dizer que te amei:
Amo; porém se te amo
Como oíço dizer, - não sei.
("Se te amo, não sei", de Gonçalves Dias)*

As modinhas seguem as características deste poema acima apresentado, de autoria de Gonçalves Dias. Os versos revelam a atitude romântica diante da vida e, principalmente, do amor, que é sempre espiritual:

*Se [amar] é cobiçar-te, querer-te
Como uma bênção dos céus
A ti somente na terra
Como lá em cima a Deus*

As heroínas românticas não são mulheres sensuais, ansiosas por beijos de amor. A virgindade romântica, na verdade, transcende à virgindade meramente física. A virgem romântica é a menina-moça que nunca amou, que se descobre para a vida e vai conhecer um sentimento novo, na figura do herói. Esse amor romântico, absolutamente sublimado, é único e imorredouro:

*Se amar, é sonhar contigo,
Se é pensar, velando , em ti,
Se é ter-te n'alma presente*

Todo esquecido de mi!

Por isso, a mulher, em diversos versos é comparada ao anjo. Não teria melhor símbolo, para os românticos, que a representasse tão bem. Ser idealizado e santificado por todos, o anjo é a representação da delicadeza, bondade e perfeição, ao mesmo tempo em que é uma figura inacessível aos mortais:

*Tuas formas tão danosas,
Tão airosas,
Formas da terra não são;
Pareces anjo formoso,
Vaporoso,
Vindo da etérea mansão.
("A leviana", de Gonçalves Dias)*

Sendo "mulher-anjo", esta se desvincula do mundo real, aparecendo, como no fragmento acima, envolta numa atmosfera de mistério. Dessa maneira, não é de se estranhar que ela, normalmente, apareça nos mais doces sonhos do eu lírico, que é quando ele se entrega à fantasia, ao criar um modo inverossímil, em que se movem seres irreais e etéreos:

*O anjo, que ao sono preside tranqüilo,
Ao anjo da terra não ceda lugar;
Mas deixe-o amoroso chegar-se ao meu leito...
("O sono", de Gonçalves Dias)*

Em algumas poesias, o amor era visto como uma dádiva divina: *são hinos, são cantos/que sobem a Deus!*, já em outras, esse sentimento é retratado de forma exagerada, melodramática:

*Das saudades que na ausência
Fizera amor vegetar,
Arranca d'alma as raízes
Não tem dó do meu penar.
("Não tem dó do meu penar", de Laurindo Rabelo)*

Dessa forma, o amor idealizado e, por conseguinte, não correspondido, traz ao eu lírico incomensurável angústia, frustração e melancolia:

*Eu sinto angústias
Me sufocar;
Não há remédio,*

Senão chorar.

("Eu sinto angústias", de Laurindo Rabelo)

Se, em algumas poesias, como já foi mencionado, o amor é narrado de maneira suave e angelical, em outras o mesmo sentimento se transforma num mal que aniquila a alegria e a vontade de viver do eu lírico:

*Por não ver inda completa
Minha doce escravidão,
Se me ferem teus olhares,
Choro sobre meu grilhão.*

*Mas é tão doce
Prisão assim.
Lília, não deixes
De olhar p'ra mim.*

("De ti fiquei tão escravo", de Laurindo Rabelo)

É quando o amor humano adquire estranho itinerário: parte do paraíso para o mundo, começa na claridade de uma visão e aceita a inflexão com que se torna aparentemente menos fulgurante e menos belo. Troca o brilho pela obscuridade, a delícia pela dedicação. Reveste-se da obscura, da paciente, da humilde bondade — da pura bondade que era vista como a própria essência do amor. E é neste ponto que inicia uma nova e invisível ascensão em que o amor rastejante espera o dia em que se liberte do casulo, e as asas vivas da alma tornem a encontrar a grande luz, o grande fogo, que é a fonte viva dos genuínos amores.

11.2 Mulher, sempre mulher!

*Flauta e violão na trova da rua
que é uma treva rolando da montanha
fazem das suas.
Não há garrucha que impeça:
A música viola o domicílio
e põe rosas no leito da donzela.*

Carlos Drummond de Andrade

Sem dúvida nenhuma, a mulher é mais do que somente um tema freqüente na poesia dos românticos, é a mola propulsora, a musa inspiradora dos poetas do século XIX. Para entendermos melhor a representação da mulher nas poesias

musicadas, é importante sabermos de suas condições e quais funções desempenhavam na sociedade da época.

A começar pela família, instituição da qual a mulher é a célula *mater*, as condições de sua formação eram um contrato entre os pais dos possíveis cônjuges, muitas vezes assinado por ocasião do noivado, com vistas ao regime de bens e à administração do dote da esposa. Para Mary Del Priore (2000), em termos menos jurídicos e mais correntes, havia uma negociação entre as famílias, referente à "compra" da noiva – o equivalente, entre os mais favorecidos, da compra de enjeitadas, realizada no *Asilo de Órfãos* pelos pequenos comerciantes. Enquanto o concubinato era a regra para a maioria da população, os namoros de janela e portão eram muito vigiados pelas tias e vizinhança e as transgressões sempre contaram com a cumplicidade de escravos e agregados³⁷.

As iaiás eram criadas e educadas para o casamento. Quaisquer outras ambições ou atividades, realizadas fora de casa, eram suspeitas de roçar a prostituição e deixavam a mulher sob suspeição. De acordo com D'Incao (1989), casavam-se muito cedo e tinham muitos filhos, sendo consumidas pelos partos e pela incessante labuta doméstica.

Joaquim Manuel de Macedo, talvez o escritor mais competente em descrever os costumes da classe burguesa do século XIX, escreveu a letra de uma modinha que toca exatamente nessa questão. "Papai, quero me casar" sintetiza os anseios, os valores e o ideal de amor da mulher dessa época – mesmo que de maneira romanceada. Transcreverei três estrofes da modinha para que possamos ter idéia dos princípios radicalmente patriarcais em voga nesse período:

*Eu já sou criança,
E tenho bem juízo;
Já sei que me é preciso
Para viver, amar...
Papai, fiz doze anos,
Eu quero me casar. (3 vezes)
(...)
Eu canto, danço e toco,
E em bom francês converso;
Também faço o meu verso,*

³⁷ Ver D'INCAO, Maria Ângela (org.). *Amor e família no Brasil*, 1989.

*Já sei portanto amar;
Papai, faça o que peço.
Eu quero me casar. (3 vezes)
(...)
No coração das moças
Há um certo bichinho,
Que rói devagarinho
Até fazer amar...
Papai, você me entende?
Eu quero me casar. (3 vezes)*

Uma vez casadas, elas deveriam sair de casa apenas para ir à igreja e visitar doentes da família e, mesmo assim, sempre acompanhadas. Os homens freqüentemente trocavam a mulher por outras mais jovens, escravas ou amigas, estabelecendo-se, assim, um regime disfarçado de poligamia.

Conforme o estudo da historiadora Del Priore (2000), evidentemente, a situação das escravas era muito pior. Além do trabalho incessante, sob a ameaça de chicote ou outros instrumentos de tortura, estavam sob constante assédio sexual de filhos, pais e avôs dos senhores. Às vezes, senhora e escrava aliavam-se para sobreviver e, em outras vezes, esta substituíria aquela no leito conjugal ou ainda a ajudava a cuidar dos filhos bastardos do senhor, trazidos para casa.

Mesmo as mais privilegiadas financeiramente tinham uma vida estafante e rotineira. Se bem que a escravidão lhes fornecesse amas de leite, cozinheiras, passadeiras e costureiras, aprendiam informalmente, nos curtos anos de solteiras, a obedecer aos homens, a ser devotas e humildes, e a trabalhar incansavelmente para a família, cuidando dos velhos e doentes, sob a ameaça constante de não ser considerada "moça de família"³⁸. Assim, a literatura romântica servia, para elas, como uma válvula de escape, um meio, através da imaginação, de sair de um mundo cruel e tedioso. Não foi à-toa que elas se tornaram o principal público das produções dos românticos, em especial, das modinhas, já que a maioria das iaiás não era alfabetizada, porém, com o auxílio da música, podiam ter acesso à poesia da época.

Dessa forma, a mulher é vista sob duas óticas nas modinhas: ora é santificada, perfeita; ora ela é retratada de forma mais realista, sensual e,

³⁸ Cf. DEL PRIORE (1997).

portanto, imperfeita. De acordo com D'Incao (1989), essas duas formas de ver a mulher e de lidar com o amor também foram descritas nos romances da época. Em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado originalmente em 1853, por exemplo, o amor é narrado com naturalidade. A história sugere que a aproximação entre homem e mulher dava-se de maneira mais fácil, mais livre, pelo menos, quando comparada ao que acontece no final do século XIX.

Em contrapartida, no romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, a descrição do amor é apresentada como uma atitude mais semelhante a um estado da alma do que à aproximação física. É interessante que, nessa obra, há um embate entre as duas maneiras de conceber o amor, representado pelas personagens Augusto e Fabrício. Enquanto que, para o primeiro, o amor era “deitar-se no solitário leito e ver-se acompanhado pela imagem da bela que lhe vela no pensamento ou despertar no momento de ver-se em sonho sorvendo-lhe nos lábios voluptuosos beijos” (Macedo, 1991: 19), o segundo desconstruía essa concepção de amor platônico, tipicamente romântica, ao preferir “os beijos voluptuosos por entre os postigos de uma janela, do que sorvê-los em sonhos e acordar com água na boca” (Idem).

Os dois casos de compreensão do amor tiveram equivalência nas modinhas da época. O primeiro ocorre nas poesias cujo amor é descrito de forma idealizada, não concretizada. Nesses poemas, são atribuídas à mulher diversas comparações, todas estabelecendo relações sublimes, divinizadas e misteriosas. A amada, sempre virgem, pálida e delicada, aparece nos mais conturbados sonhos do poeta:

*Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!*
(“Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo)

Ao contrário do que ocorre nesse tipo de poesia no qual o poeta sonha com uma virgem inacessível, o outro enfoque dado à mulher consiste em personagens mais ligadas à realidade: as amadas são sensuais – o poeta faz questão de

destacar suas volumosas formas – e não são descritas como seres perfeitos. O anjo é, assim, dessublimado, por força do perjúrio, da traição, da mentira ou de alguma outra falha:

*Como um anjo me jurou,
Como um anjo me sorriu,
Como um anjo perjurou,
Quebrou a jura — mentiu!*
(“A despedida”, de Laurindo Rabelo)

Outras vezes, no lugar da figura feminina com semblante angelical, virgem, perfeita, pálida e santa, surge outra, com atributos sexuais, normalmente mulata, sensual e voluptuosa:

*Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado,
Co’um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata!
Por quem o feitor
Diziam que andava perdido de amor!*
(“Mucama”, de Gonçalves Crespo)

Nesse caso, ela é humanizada em prol de um amor carnal que, por vezes, chega até a ser concretizado:

*Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lua ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!*
(“Boa noite”, de Castro Alves)

De certa forma, a imagem da mulher, nas poesias, reflete, como já sabemos, o que ocorria na época: a iaiá virginal, magra, extremamente delicada, religiosa, cheia de virtudes e praticamente assexuada, era o modelo ideal de esposa da época. Por outro lado, a escrava e a mulata eram vistas e cobiçadas sexualmente por seus senhores, especialmente pela sensualidade e pelas suas peculiaridades corporais.

Quando é idealizada, o eu lírico se posiciona perante ela como um vassalo, tal qual acontecia nas cantigas de amor trovadorescas:

*De ti fiquei tão escravo
Depois que teus olhos vi,
Que só vivo por teus olhos,
Não posso viver sem ti.*

*Contemplando o teu semblante
Sinto a vida me escapar.
Num teu olhar perco a vida,
Ressuscito noutro olhar.*
("De ti fiquei tão escravo", de Laurindo Rabelo)

É possível que essa inversão de papéis – o homem como vassalo da mulher, e não o oposto - seja um dos motivos por que a iaiá do século XIX tenha se identificado tanto com a literatura romântica. Ao contrário do que ocorria na vida real, nos romances e, principalmente, nas poesias, ela era colocada em primeiro plano - a figura feminina era exaltada e elevada à categoria de um ente divino. Nesse universo lírico, o homem era o escravo que se submetia à sua amada, em nome de um amor único, puro e intransferível. Por isso, talvez, as poesias das canções aguçavam a imaginação das mulheres da época em sonhar com uma sociedade na qual elas fossem um pouco mais valorizadas.

Porém, quando, nas modinhas, a mulher adquire traços sensuais, ela, muitas vezes, é denegrida e rechaçada pelo eu lírico, o que remete às *cantigas satíricas* do Cancioneiro Medieval.

Às vezes anjo, às vezes demônio; idealizada e rebaixada; amada e esconjurada; santa e sensual; é nesse amálgama de desejos e ideais que a mulher do século XIX é retratada pelos românticos nas mais lânguidas modinhas, feitas para fazer a donzela sonhar, divertir-se, refletir sobre o amor e se *educar sentimentalmente*.

11. 3 O que será que andam sussurrando em versos e trovas?

Com base nos dois subcapítulos anteriores, podemos perceber que os temas das modinhas giram em torno do amor, em suas mais variadas gradações, e do culto à mulher, ambas características da literatura trovadoresca. A partir disso, iremos analisar algumas poesias, relacionando essas particularidades com a musicalidade presente nas obras. Os românticos, muito influenciados pela arte

medieval, escreveram versos que tematizavam o poeta como *trovador* - como bardo de um tempo, capazes de transmitir, por meio de suas trovas, a arte romântica, repleta de imagens exageradamente lânguidas e derramadas - ou mesmo por meio de metáforas musicais, característica que nos permite encontrar referências à própria música nas letras das canções.

O pacto entre música e poesia, nos poemas aqui coletados, já é evidente a começar pelos títulos de várias modinhas. “Canção do exílio”, “Canção do Boêmio”, “Canção do violeiro” etc. A *canção*, segundo alguns teóricos, seria a manifestação mais importante do *gênero lírico*. Ela seria, por assim dizer, o lugar onde a essência desse gênero é realmente liberada. De acordo com Massaud Moisés, várias conotações revestem o vocábulo *canção*: “de modo genérico, designa toda composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música” (1974: 68).

Historicamente, a canção surgiu na Idade Média, durante o florescimento da lírica trovadoresca – as famosas *cantigas* de amor e de amigo. A canção, no decorrer do período medieval, especializou-se a ponto de, no século XV, passar a “designar não só uma *composição de forma fixa*, por oposição às *composições estróficas livres*, mas também um *tipo particular de poema de forma fixa*, por oposição a outro tipo, o *villancico*³⁹” (Moisés, 1974: 68-69).

Reposta em circulação com o Romantismo, paralelamente ao tipo folclórico ou popular e, por vezes, com ele mesclada, a canção retoma, nesse período, características da Idade Média.

Na “Canção do violeiro”, por exemplo, percebe-se claramente alusão às cantigas de amigo trovadorescas, não só pelo uso de redondilhas maiores⁴⁰, refrão e rimas alternadas, mas também pela equivalência do poeta ao trovador ou, nesse caso, ao músico (violeiro), e pelo tema abordado: o eu lírico indagando às forças da natureza sobre o paradeiro de sua amada. Obviamente, essas

³⁹ De acordo com Massaud Moisés (1974), o termo *villancico* designava um tipo de canção popular correspondente, na sua estrutura, ao *vilancete* português: uma estrofe inicial, de dois a quatro versos (refrão ou estribilho), acompanhada de uma sequência de estrofes, que desenvolvem a idéia poética contida no refrão.

⁴⁰ O verso de sete sílabas é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer sílaba. Talvez por isso ele seja o verso predominante nas quadrinhas e cantigas populares. Verso tradicional em língua portuguesa, já era freqüente nas cantigas medievais.

características apresentam-se de maneira diluída na poética romântica: a voz, por exemplo, já não é mais feminina. O texto segue um caráter narrativo-descritivo, tematizando a saudade, a tristeza e a solidão. O poeta se queixa da ausência de sua amada e, por isso, tenta encontrá-la. Pergunta ao vento, à colhereira, percorre outras terras, numa busca vã. Recorre à música como meio de instrumento para achá-la e expressar seus sentimentos:

*Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração 'stá deserto,
'Stá deserto o mundo inteiro.*

Não tendo mais solução, o que resta ao poeta - o violeiro - é chorar e lamentar a ausência da amada, empunhando em sua viola uma triste canção.

“Canção do violeiro” sintetiza, de certa forma, a visão dos românticos sobre o papel dos poetas, ou seja, de difundir, por meios acessíveis (“Passa, ó vento das campinas,/Leva a canção do tropeiro...”), no caso, da música, o sentimentalismo de seus versos que tanto agradaram a sociedade brasileira do século XIX. Essa acessibilidade não se faz apenas na transmissão da canção, mas também no que se refere à produção. Em diversos poemas, percebe-se que pessoas de classes ditas inferiores ascendem à condição de trovador. Isso quer dizer que, em alguns poemas, “sussurrar versos e trovas” não é mais privilégio do poeta, homem nobre, inacessível, mas sim de personagens de outras esferas sociais, como o violeiro (“Canção do violeiro”), o pobre mascate (“Mucama”) e o escravo Lucas, de “Tirana”, que veremos logo mais. Dessa forma, a figura do trovador representa a intenção dos românticos de tornar a arte mais acessível à população, não só no que diz respeito à recepção, como também à produção.

A alusão à música nas letras das modinhas está intimamente ligada aos elementos da natureza. Em diversos poemas, o canto vem associado à figura de aves e pássaros. Segundo a lenda, o pássaro que não canta, além de morrer de tristeza, traz maus presságios. De acordo com Chevalier (1988), o canto é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração.

No poema o “Último canto do cisne”, Laurindo Rabelo expõe, já no título, o sofrimento do eu lírico, uma vez que o último canto prevê a tristeza e morte do cisne-poeta⁴¹:

*Quando eu morrer, não chorem minha morte,
Entregue o meu corpo à sepultura...*

A música produzida pela natureza, para os românticos, é a fonte da harmonia e dos mais sublimes sentimentos:

*Companheiro o meu peito
Era um ninho sem senhor
**Hoje tem um passarinho
Pra cantar o meu amor.***
(“Tirana”, versos de Castro Alves)

*Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio.
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
**O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.***
(“Canção do violeiro”, de Castro Alves)

***Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;***
*As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá*
(“Canção do exílio”, Gonçalves Dias)

***Simpatia - meu anjinho,
É o canto de passarinho,***
*É o doce aroma da flor;
São nuvens dum céu d'agosto...*
(“O que é simpatia”, de Casimiro de Abreu)

*Pelas rosas, pelos lírios,
Pelas abelhas, sinhá,
**Pelas notas mais chorosas
Do canto do sabiá,***
*Pelo cálice de angústias
Da flor do maracujá!*
(“A flor do maracujá”, de Fagundes Varela)

*Quando o céu escurecido
**Ouvir o bosque gemer,
N'essa orquestra de harmonias***
Não podes ouvir e ver.
(“Nas horas negras da noite”, de Álvares de Azevedo)

⁴¹ O cisne foi ave particularmente querida ao Romantismo brasileiro. É de prever que alguns de nossos poetas jamais tivessem visto um cisne de verdade. Mas isso não importava: eles não viam, liam.

Oh! meu sabiá formoso,
Sonoroso,
Já desponta a madrugada,
Desabrocha a linda rosa
Donairosa,
Sobre a campina orvalhada.
(“O sabiá”, de Fagundes Varela)

O céu era belo na beira da estrada.
Cantava o encontro nas moitas de ipê!
E os olhos da virgem tornaram-se lânguidos,
E os lábios mais rubros que o rubro café.
(“O bem-te-vi”, de Melo Moraes Filho)

O que os românticos fizeram foi algo ligado à experiência sensorial e afetiva, dissolvendo o *texto* num discurso que o transformava em "modo" da sensibilidade. Em vez de partirem de uma afirmação, inspiravam-se em algum estímulo dos sentidos ou do sentimento, devido geralmente à contemplação da natureza, que dava corpo palpável à generalidade das abstrações. A natureza tornava-se correlativa do pensamento e do sentimento, permitindo a ligação íntima com a subjetividade. Por isso, seria possível associar, ainda que sem generalizações, os momentos em que aparecem referências à música a determinados sentimentos, tais como nostalgia, tristeza, bucolismo, amor e morte.

A associação entre a música produzida pela natureza (aves, o anoitecer, bosques etc.) e aquela produzida pelo homem (lira, flauta, violão) resulta em harmonia, o que provoca poesia advinda de amor. Essa questão fica ainda mais clara no poema “Poesia e amor”, de Casimiro de Abreu. Do início ao fim, o poeta enumera o que é poesia e o que é amor. Estão presentes nessa lista: “O canto da lira”, “Da noite a harmonia”, “As vozes da flauta,/E o canto do nauta/Chorando o seu lar”, “As notas suaves,/E o trino das aves/Saudando o arrebol”, “O doce gorjeio/ D’algum sabiá”, “O triste que vela/Cantando à donzela/A trova singela/do seu coração”, “Das noites os prantos,/São hinos, são cantos/Que sobem a Deus!”, “Da noite a harmonia,/Tudo isso é – poesia!/Tudo isso é – amor!”. Quando é associado a elementos naturais, o canto representa harmonia e suavidade. Para os românticos, a natureza produz o som mais puro e harmônico que existe, em que só os “iniciados” podem escutá-lo:

*Quando o céu escurecido
Ouvir o bosque gemer,
N'essa orquestra de harmonias
Não podes ouvir e ver.*
(“Nas horas negras da noite”, de Álvares de Azevedo)

Tal qual a floresta, o mar é um elemento da natureza também muito evocado nos poemas aqui coletados. Em “Anjos do mar”, de Álvares de Azevedo, por exemplo, o movimento das ondas marítimas, ao sabor da brisa, adquire traços de musicalidade, tanto por seus movimentos quanto pela presença das sibilantes:

*Que dormem, que **sonham** – e o vento **dos céus**
Vem tépido à noite nos **seios** beijar!
São meigos anjinhos, **são** filhos de Deus,
Que ao fresco **se** embalam ao **seio** do mar!*

*E quando **nas águas os ventos suspiram**
São puros fervores de vento e mar...*

A mulher é um ser convencional, pura, virgem e sem mácula, próxima dos elementos mais sublimes da natureza, quando não se confunde com eles, como em “Anjos do mar”, que fala das próprias ondas marítimas nas suas relações sensuais com outros elementos, como os ventos, que “vem tépidos à noite nos seios beijar!”. A mulher tematizada por Álvares de Azevedo nunca se constitui ou adquire algum traço particular, ao contrário do que acontece na poesia lírica de Castro Alves, como se pode perceber nos poemas “Boa noite”, “A volta da primavera”, “Canção do Boêmio” e “O adeus de Teresa”.

Em “Boa-noite”, poema de 1868, a epígrafe em francês, extraída da cena dos jardins dos Capuletos, indica a fonte inspiradora desse poema. O poeta busca em Shakespeare o mote para seus versos. Nessa epígrafe, Julieta tenta convencer Romeu de que é do rouxinol, ave que canta à noite, o canto ouvido e não da cotovia, que anuncia a chegada do dia. Julieta não quer que o amado se vá. “Boa-noite” inicia com o eu lírico anunciando que “é tarde” e ele “vai embora”. Essas duas atitudes proclamadas são constantes em outros poemas de Castro Alves. A sensação de abandono por parte do eu lírico é mais um ponto em comum com a figura donjuanesca, já que cabe a esse personagem seduzir e depois abandonar. No entanto, nesse poema, o abandono não se concretiza, antes

instaura a sedução ao espaço poético, introduzindo um jogo sensual: da necessidade de ir e do desejo de ficar.

Nas duas primeiras estrofes, entende-se que o eu lírico, mesmo anunciando sua partida, almeja ficar e se sente seduzido pela amada, como se pode ver nos versos:

*Boa-noite, Maria! É tarde... é tarde...
Não me apertes assim contra teu seio.
(...)
Boa-noite!... E tu dizes - Boa-noite.
(...)
Mas não digas assim por entre beijos...
Mas não mo digas descobrindo o peito,
-- Mar de amor onde vagam meus desejos.*

Na terceira estrofe, o poeta chama por Julieta e segue a se referir a ela até a oitava. As cenas sensuais, pendendo ao erotismo, seguem uma gradação de volúpia que alimenta ainda mais a vontade de ficar. A descrição do espaço amoroso, assim como a descrição do corpo da mulher, alimenta-o com o fogo da paixão. Nesse instante, as imagens são ligadas à noite, tempo dos amantes: "Boa-noite", "a lua", "é tarde", "cabelo preto", "a frouxa luz da alabastrina lâmpada" e "negro e sombrio firmamento".

Além dessas imagens, há outras que proporcionam um tom sensual ao poema, como o "desmanchar de cabelos" da amada. Nesse poema, os cabelos vêm carregados de sensualidade, como se pode ver na quarta estrofe: " 'É noite ainda em teu cabelo preto...' " e na última estrofe: "Sobre mim desenrola teu cabelo..." , o que indica perda de referência do mundo exterior.

Na sétima estrofe, surge mais uma cena sensual em que ocorrem imagens eróticas como a personificação da luz a lambem os contornos da mulher e a menção a um fetiche, sugerindo o ato sexual pela aproximação dos lábios do eu lírico nos pés da amada:

*A frouxa luz da alabastrina lâmpada
Lambe voluptuosa os teus contornos...
Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doudo afago de meus lábios mornos.*

Na verdade, o eu lírico projeta o ato sexual nos objetos à sua volta, com a finalidade de erotizar o ambiente, tendo em vista a impossibilidade de tratar diretamente desse tema, devido à convenção estética e a questões morais.

É importante lembrar que a presença da figura de Don Juan, nesse poema, é visível não só pelo esbanjamento de sensualidade, pela perícia vocabular, pelo poder de persuasão do amante, mas, sobretudo, pela variabilidade de mulheres. O eu lírico, assim como Don Juan, não se contenta com uma única mulher, ele quer todas. Encontra-se em permanente busca pela dama ideal. Por isso, ele compara a simples Maria às grandes representações femininas imortalizadas pela literatura. Dessa forma, são evocadas, no poema, personagens como Julieta, de Shakespeare, Consuelo, "personagem de George Sand, que viria dar título ao poema inspirado por Agnès Murri em 1871" (Alves, 1921: 94) e Marion Delorme, musa de Victor Hugo, que, em "Boa noite" surge no clímax do ato sexual. Não por acaso, Marion é cortesã, todavia Castro Alves a escolheu não como forma de simbolizar o pecado, a devassidão, mas para mostrar que sua amada (Maria), por ser perfeita, é exímia, também, na "arte de amar".

Por tudo isso, infere-se que tanto em "Boa noite" quanto em "O adeus de Teresa"⁴² há a presença marcante do donjuanismo. Ambos os poemas apresentam características donjuanescas, como o discurso sensual, os perfis de mulher, ou seja, a variabilidade feminina, a adaptação do amante à amada em questão, além da inteligência e cultura demonstradas a partir das referências a escritores e a personagens da literatura clássica universal.

O abandono é mais um atributo importante na construção da figura de Don Juan. Como se sabe, esse personagem utiliza-se de toda beleza, charme, inteligência, cultura, faz juras de amor eterno, promete casamento, o que for necessário para seduzir uma mulher. Contudo, uma vez seduzida, ela deixa de ser interessante para ele. Não havendo mais desejo, não há outra saída, a não ser o abandono. Pode-se averiguar essa temática também no poema "O adeus de Teresa" (1868).

⁴² No poema "Os anjos da meia-noite", de Castro Alves, pode-se observar os mesmos pormenores que aparecem em "Boa noite" e "O adeus de Teresa", como a busca pela mulher ideal, a insatisfação amorosa, o discurso erótico e o *donjuanismo*.

Nesse poema, o sujeito enunciativo é um homem e é ele quem abandona, a princípio, a amada. Há, nesse poema, vários momentos do eu lírico em relação à mulher desejada. No primeiro, ele narra sua impressão a respeito da primeira vez que a viu. Diz ele:

*A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus ...
E amamos juntos ... E depois na sala
'Adeus' eu disse-lhe a tremer co'a fala.*

Nota-se que, nessa primeira estrofe, o amado passa por vários estágios donjuanescos. Inicialmente, emerge o encantamento, o desejo; posteriormente, a conquista, a concretização do amor e, ao final, o abandono. Mais uma vez, o poeta segue os rastros do mito e, após a "violação", abandona o ser antes desejado.

Na terceira estrofe, o verso "Passaram tempos... sec'los de delírio", marca de forma hiperbólica a ausência do eu lírico. Como sempre, a mulher continua a esperá-lo. No entanto, os três últimos versos expõem o sofrimento da amada a respeito do constante abandono, como se averigua em:

*Partindo eu disse -- 'Voltarei!... descansa!...
Ela, chorando mais que uma criança,
Ela em soluços murmurou-me: 'adeus!'.*

Em contrapartida, a última estrofe indica a transgressão do cânone romântico, na medida em que é o homem o ser abandonado e não mais a figura feminina. Nesse momento, há a inversão de atitudes donjuanescas, pois não cabe a ele o papel de seduzir, conquistar e rejeitar, mas sim à mulher que, após longos períodos de abandono, sente-se no direito de abandonar o *bon vivant*.

É interessante notar que a música marca o primeiro encontro do eu lírico com sua amada:

*A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus*

No entanto, baliza, também, a volta do poeta, quando ele encontra sua amada nos braços de outro, ao som de uma irônica orquestra:

*Quando voltei era o palácio em festa!
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.*

Nesses poemas, a mulher aparece integralmente no poema, como um ser de “carne e osso”, corpo e alma, sem que um esteja dissociado do outro e muito menos em oposição. Desse modo, a mulher tem nome: “Teresa”, “Maria”, “Julieta”, “Consuelo”, “Marion”, o que já nos leva a pensar que ele vai falar de alguém de maneira real. De fato, ele o faz, mas a amada só tem sentido na medida em que coloca o poeta em contato com o divino, por meio da música. É quando a mulher se realiza plenamente na poesia. Assim, ela surge, em “Boa noite”, ao lado do eu lírico:

*Boa noite, Maria! É tarde... é tarde. .
Não me apertes assim contra teu seio.*

A partir daí a música passa a ser sua expressão celeste, quando seu corpo se transforma em instrumentos musicais que transmitem ao poema e ao poeta a música divina. Dessa forma, comparando o seio da amada a uma lira tremente, a um órgão arcano, ele a invoca, chamando-a de Julieta, Marion e Consuelo, como vimos, nomes que nos remetem a personagens importantes da literatura universal:

*Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!
("Boa noite", de Castro Alves)*

Se a palavra é a expressão da razão e da pessoa, a música vem de inspiração divina. Foi também esta concepção que levou os românticos a aproximar a poesia da música e a acentuar a melodia dos versos. Nesses poemas, a mulher ganha sua identidade pessoal ao se transformar num instrumento de outras esferas, fontes da sensualidade e pureza, que trazem até o

poeta as suas vozes por meio da música. Ao mesmo tempo, a sua imagem, os seus traços corporais, o ato amoroso, agora visuais e não mais sonoros, conduzem o poeta até aquelas esferas, de onde o eu lírico extrai a música. Todos os seus traços, ao invés de identificar uma pessoa, aproximam-na de entidades divinas:

*Tens um idílio — em tua fronte bela...
Um ditirambo⁴³ — no teu seio quente ...*
(“Canção do Boêmio”, de Castro Alves)

*Quem **cantou** foi teu hálito, divina!*
(...)
*Treme tua alma, como a **lira** ao vento,
Das **teclas** de teu seio que **harmonias**,
Que **escalas** de suspiros, bebo atento!*
(...)
*Ai! **Canta** a cavatina do delírio,
Ri, suspira, soluça, anseia e chora. . .*
(“Boa noite”, de Castro Alves)

Pousa esta mão — nos meus cabelos úmidos!...
Ensina à brisa ondulações suaves!
(...)
É que teu riso me penetra n'alma —
Como a harmonia de uma orquestra santa
(“A volta da primavera”, de Castro Alves)

E a pastorinha engraçada,
Bem fadada,
Na fresca manhã de abril,
Vai cantando maviosa,
E saudosa.
(...)
- Harpa vibrada
Por mão de fada —
Como a calhandra
Saúda o dia,
Em meigos cantos
Se exalaria
Na melodia
Dos sonhos meus
(“A pastora”, de Casimiro de Abreu)

Todos os traços da mulher devem revelar a dimensão espiritual que a transporta para fora do seu corpo:

⁴³ Canto sagrado em honra do deus grego Dionísio, executado em paralelo com as tragédias e comédias em cerimônias religiosas, em Atenas, a partir do século VII a.C. Exemplos posteriores de ditirambo foram dedicados a outros deuses. Os ditirambos eram cantados por um coro, provavelmente acompanhados por música de flauta. Nas literaturas modernas, foi recuperado por algumas correntes e poetas ocidentais, especialmente do Romantismo.

*Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando
("Boa noite", de Castro Alves)*

*É que teu riso tanta dor acalma...
Tanta descrença!... Tanta angústia!... Tanta!
("A volta da primavera", de Castro Alves)*

Desse modo, o amor tal como aí é concebido não exclui a sexualidade, ao contrário, depende dela para a sua realização. De acordo com Roncari, "Castro Alves, sem banalizá-lo, traz o amor para a terra, deixa de ser o cantor da sua impossibilidade para tornar-se o cantor dos seus êxtases" (1995: 470):

*É noite ainda! Brilha na cambraia
— Desmanchado o roupão, a espádua nua
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua. . .
("Boa noite", de Castro Alves)*

Poesia e música; vida e amor. Todos esses aspectos alçam-se a uma mesma dimensão, na poesia de Castro Alves. A vida do poeta não é a vida do mundo, embora só possa existir partida do mais íntimo mergulho na existência. Conforme Roncari, "é o amor presente que gera a poesia, daí ela estar para o poeta mais próxima do canto que do lamento" (1995: 475). Não é à-toa que Castro Alves considerava a música uma arte integral, beleza pura. De acordo com Carlo Prina, o poeta

gostava de declamar os seus versos com um acompanhamento de piano apenas murmurando. As melodias criavam-lhe turbilhões de imagens que os sons desdobravam, ficando nos ritmos, nas rimas, constituindo talvez o maior segredo que o elevava sobre os poetas do seu tempo, empolgando as massas que adoram a música (1960: 65-66).

Volto a mencionar outro traço importante na relação entre poesia e música nas letras de modinha: a noção de natureza. A natureza ocorre nos poemas em seu estado virginal, no tempo em que o homem vivia com ela em harmonia, perdida para sempre no mundo. Mas caberá também à ação poética trazer ao presente a originalidade, aquela vida muda, em que a comunhão com o cosmos não solicitava à palavra um estado de inteireza que a poesia persegue a partir da

fragmentação. Por isso, a valorização da música produzida pela natureza: pelas ondas do mar, pelos pássaros, pela floresta, pelo vento. Vem daí a imagem recorrente da harpa eólia (instrumento tocado pelo vento) nas poesias da época, para representar a inspiração do gênio, que cria impulsionado por uma força transcendental. De acordo com Abrams (1971), a harpa eólia é o poeta, e o poema é a música resultante da integração dos elementos internos (subjetividade) e externos, das mudanças do vento (deslocamento do ar), da disposição e da tensão das cordas. Segundo Shelley, quando a savana “expressa emoções produzidas nele pelos efeitos sonoros... linguagens e gestos, juntos como imitações, tornavam-se uma só imagem que combinavam efeitos desses objetos com a sua apreensão por eles” (in Abrams, 1971: 51-52). Um som subjetivo, abstrato e puro - tal qual a alma do poeta -, capaz de exteriorizar, sem palavras, os mais sinceros sentimentos da alma do eu lírico.

Assim como a elementos naturais, também é bastante comum encontrar nas letras de modinhas a idéia da música como aliança divina, ou melhor, como instrumento capaz de dialogar com Deus:

*Das noites os prantos,
São hinos, são cantos
Que sobem a Deus!*
("Poesia e amor", de Casimiro de Abreu)

***As notas que exalam as harpas celestes,
Os gozos, que os anjos só podem gozar,
Talvez também frua, se ao meu peito unida
T'encontro, ó querida,
No meu acordar!***
("O sono", de Gonçalves Dias)

*Além de um lado o violão saudoso
Guarda no seio inspirações divinas ...*
("Canção do Boêmio", de Castro Alves)

*Deus fez a neve — para o negro monte!
Deus fez a virgem — para o bardo triste!"*
("A volta da primavera", de Castro Alves)

*Como se ama o calor e a luz querida,
A harmonia, o frescor, os sons, os céus,
Silêncio, e cores, e perfume, e vida,
Os pais e a pátria e a virtude e a Deus:
Assim eu te amo, assim; mais do que podem
Dizer-to os lábios meus, — mais do que vale*

Cantar a voz do trovador cansada:
O que é belo, o que é justo, santo e grande
(“Como eu te amo”, de Gonçalves Dias)

O canto é prece
Que voa a Deus,
Se um triste canta
Os males seus...
(“Eu sinto angústias”, de Laurindo Rabelo)

No entanto, quando a música é produzida pelo homem (o trovador, o nauta, o violeiro), como forma de exteriorizar sentimentos, o resultado é um canto triste e melancólico:

Um pobre mascate que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus magoados,
Amando a faceira de olhos rasgados,
Ousou confessar-lhe com voz timorata...
(“Mucama”, de Gonçalves Crespo)

Ama um canto o pescador,
Bebe a harmonia em teus cantos
O gondoleiro do amor.
(“O gondoleiro do amor”, de Castro Alves)

Passa, ó vento das campinas,
Leva a **canção do tropeiro.**
(...)
Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.
(“Canção do violeiro”, de Castro Alves)

“Vais duma a outra das vagas,
Eu dum a outro cismar;
Tu indolente divagas,
Eu sofro triste a cantar”.
(“A concha e a virgem”, de Gonçalves Dias)

Deus fez a neve — para o negro monte!
Deus fez a virgem — para o bardo triste!”
(“A volta da primavera”, de Castro Alves)

Se deres-me um beijo, trigueira, em minh'alma
Terás sempre afetos, delírio paixão,
No pouso uma rede de penas, bem feita,
Na minha viola saudosa canção.
(“O bem-te-vi”, de Melo Moraes Filho)

Sombras do vale, noites da montanha,
Que minha alma cantou e amava tanto,
Projetei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramei-lhe um canto!
(“Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo)

Trovador, o que tens, o que sofres,
Por que choras com tanta aflição?
O teu pranto assaz me compunge,
Trovador, ah! não chores mais não!
(“Ao trovador”, de Laurindo Rabelo)

Eia, choremos;
Comece o canto;
Também cantando
Se verte o pranto.
(“Eu sinto angústias”, de Laurindo Rabelo)

Desprende a voz adorada,
Namorada,
Poeta da solidão,
Ah! vem lançar com encanto
Mais um canto,
No livro da criação!
(“O sabiá”, de Fagundes Varela)

Mas ouve meus juramentos,
Meus cantos ouve, Sinhá!
Te peço pelos mistérios
Da flor do maracujá!
(“A flor do maracujá”, de Fagundes Varela)

As vozes da flauta,
E o canto do nauta
Chorando o seu lar;
(...)
O triste que vela
Cantando à donzela
A trova singela
do seu coração
(“Poesia e amor”, de Casimiro de Abreu)

O nauta/trovador aparece em diferentes poesias como ser solitário que tem, nas canções, indicadores de saudade. Nas poesias musicadas de Castro Alves, normalmente, as referências à música surgem como representação divina, relacionadas diretamente ao prazer e à celebração do amor, ao contrário do que ocorre na obra dos demais românticos, cujos aspectos musicais remetem, normalmente, à melancolia e à solidão. No poema “Como eu te amo”, de Gonçalves Dias, por exemplo, o nauta, apesar de estar sozinho no mar (instabilidade), por meio das lembranças mantém o vínculo com a terra (solidez). De acordo com Curtius, “o poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o

barco” (1996: 178). A viagem é perigosa, normalmente devido à fragilidade do batel, como podemos perceber nos versos abaixo:

*Como se ama o clarão da branca lua,
Da noite na mudez os sons da flauta,
As canções saudosíssimas do nauta,
Quando em mole vaivém a nau flutua*

De fato, a instabilidade do barco remete diretamente ao estado de espírito do nauta que, triste e solitário, entoa “canções saudosíssimas”. A alusão à música perpassa todo o texto. E é nessa oposição entre som e silêncio que o poeta vai derramar seus ternos sentimentos pela amada. A começar pela segunda estrofe, na qual as canções saudosas do nauta, através do som da flauta, quebram a mudez da noite.

A música, nesse poema, tem a função de exteriorizar o sofrimento e a instabilidade do eu lírico (não é à-toa que o nauta toca suas canções no “mole vaivém” da nau que flutua). Pode-se comprovar essa idéia em outras passagens do poema:

Como se ama das aves o gemido
(...)
Um canto quase em lágrimas sumido

Aqui, as aves não cantam, gemem. O gemido substitui o canto. Dessa forma, a música não aparece como celebração do amor e da mulher, tal qual nos poemas de Castro Alves, mas sim, como “um canto quase em lágrimas sumido”, como meio de expor o pranto do eu lírico.

O sofrimento desperta o amor, que se apresenta como consolo eficaz. Nesse aspecto, na maioria das composições dos românticos, predomina o traço fundamental do pranto. São raras, nesses versos, as rápidas manifestações de satisfação por alguma felicidade no amor, turvadas, logo, pelos desenganos que o poeta teve de experimentar. As três partes do poema representam uma confissão da profundidade e da extensão dos sentimentos amorosos do poeta, embora só a primeira tenha sido aproveitada para virar canção.

O fato de somente a primeira parte do poema sido musicado revela importante dado sobre a relação letra – melodia, uma vez que as cinco quadras representa a seqüência mais rítmica do texto: 20 versos decassílabos dispostos em 5 estrofes, com rimas cruzadas em *a*⁴⁴ (1ª, 2ª e 4ª estrofes) e em sibilantes (3ª e 5ª estrofes), conforme o esquema A – B – B – A (nas quatro primeiras quadras) e C – D – D – C (na última):

*Como se ama o silêncio, a luz, o aroma,
O orvalho numa flor, nos céus a estrela,
No largo mar a sombra de uma vela,
Que lá na extrema do horizonte assoma;*

*Como se ama o clarão da branca lua,
Da noite na mudez os sons da flauta,
As canções saudosíssimas do nauta,
Quando em mole vaivém a nau flutua,*

*Como se ama das aves o gemido,
Da noite as sombras e do dia as cores,
Um céu com luzes, um jardim com flores,
Um canto quase em lágrimas sumido;*

*Como se ama o crepúsculo da aurora,
A mansa viração que o bosque ondeia,
O sussurro da fonte que serpeia,
Uma imagem risonha e sedutora;*

*Como se ama o calor e a luz querida,
A harmonia, o frescor, os sons, os céus,
Silêncio, e cores, e perfume, e vida,
Os pais e a pátria e a virtude e a Deus.*

Vários são os recursos rítmicos do poema. Além da rima e metrificação, outros aspectos imprimem musicalidade ao texto: o fato de cada verso ser encerrado por uma pontuação, e o emprego da anáfora, quando o primeiro verso de cada quadra inicia-se com a expressão “como se ama...”, propiciam ainda mais

⁴⁴ Esse traço de musicalidade aparece também nos versos de “A flor do maracujá”, de Fagundes Varela. Assim ele encerra o poema:

*Não se enojem teus ouvidos
De tantas rimas em - a,
Mas ouve meus juramentos,
Meus cantos ouve, Sinhá!
Te peço pelos mistérios
Da flor do maracujá!*

ritmo ao texto. Já as outras duas partes do poema⁴⁵, apesar de também obedecerem a um esquema isorrítmico, não são tão musicais como as quadrinhas que abrem o poema.

Nessas cinco estrofes iniciais, o poeta, verdadeiramente apaixonado, enumera cópia de delicadíssimas figuras e imagens, manifestações e fenômenos da natureza, recorrentes nas letras de modinha, para concluir, no início da estrofe seguinte, com o verso: “Assim eu te amo, assim!”.

E, para frisar melhor até que ponto chegou a sua vassalagem, subordina ao seu amor todos os seus sofrimentos, esperanças, aspirações e receios. Essa declaração contrasta com o anseio concomitante de não revelar a sua paixão à mulher que lhe inspira desejo (“Oh! Nunca saibas/Com quanto amor eu te amo”), que volta várias vezes transformado em afirmação categórica: “Sim, eu te amo; porém nunca saberás do meu amor”; - “porém nunca dos meus lábios saberás”; - “aos meus lábios, aos meus olhos do silêncio imponho a lei”. Somente com o olhar voltado para o Além, a vontade de calar o amor encontra um limite. É nesse momento que a mulher amada saberá que foi a inspiradora dessa “paixão voraz” da qual o poeta afirma no final da primeira parte (que não foi aproveitada para a canção):

*Só pode no silêncio achar consolo
Na dor aumento, intérprete nas lágrimas.*

Portanto, a música serve para dizer das aflições e sofrimentos do poeta, como se fosse o seu instrumento de desabafo, no entanto, é no silêncio que ele consegue confortar-se e, a partir disso, entender suas angústias.

A estrutura do canto obedece, pois, perfeitamente a idéia fundamental indicada no título, bem como ao desejo do poeta de romper o seu silêncio somente no Além, onde revelará o seu amor para então ser recompensado.

⁴⁵ A segunda parte de “Como eu te amo” compõe-se de cinco estrofes de quatro versos cada uma, alternando sempre um decassílabo com um hexassílabo. A rima é A – B – C – B. Na terceira parte há quatro estrofes, cada uma formada de seis versos de sete sílabas, rimando conforme o esquema A – B – C – C – C – B, além da estrofe final que, quanto à forma, é idêntica à quinta da primeira parte (composta de 15 versos), apresentando apenas ligeira diferença no conteúdo.

Assim, a música, quando vinculada ao canto do trovador, aparece relacionada a determinados sentimentos, como nostalgia, tristeza. Os poemas “Ao trovador” e “Eu sinto angústias”, ambos de Laurindo Rabelo, exteriorizam o pranto através do canto:

*Trovador, o que tens, o que sofres,
Por que choras com tanta aflição?
O teu pranto assaz me compunge,
Trovador, ah! não chores mais não!*
(“Ao trovador”)

*Eia, choremos;
Comece o canto;
Também cantando
Se verte o pranto.*

*O canto às vezes
É brisa d'alma
Que o mal consola
E a dor acalma.*

*E cada letra
Que o canto diz,
Um ai exprime
Do infeliz!*
(“Eu sinto angústia”)

Dessa forma, pode-se chegar ao seguinte esquema, recorrente em diversas modinhas:

Pranto => Trova => Canto => Pranto. Melhor explicando, o poema (trova), por meio da música (canto), explicita os prantos do poeta (trovador).

Na verdade, poucos escritores fugiram a este lugar-comum, em que a ânsia de amar substituí a vida amorosa. De todos os românticos, Castro Alves foi um exemplo de poeta que deslocou radicalmente este modo de vida, ou este modo de morte tão em moda. Daí a atenção que é dada à sua vida aventureira e à sequência de episódios donjuanescos que ilustram suas peripécias pela velha cidade da Bahia, do Rio de Janeiro ou pela noite paulista. O homem Castro Alves – ou, melhor ainda, o eu lírico por ele forjado - destoa do protótipo do poeta romântico. Em sua maioria, os cantores suspirantes do século XIX aceitavam como ideal supremo ser dobrados pelo sofrimento e padecer com orgulho e

masoquismo o calvário do mal-do-século. Contrariamente, este poeta, deslocado da perversa tradição do seu tempo, tornou-se cantor e cultor do prazer e da vida.

Percebemos que a alusão à música ocorreu em diversas poesias musicadas, seja em forma de metáfora, comparação ou inferência. Essa característica se materializa de forma mais explícita em “Tirana”, de Castro Alves, que faz parte da obra *A cachoeira de Paulo Afonso*, na verdade, um poema composto de 33 peças que se lêem também como independentes, com medidas, ritmos e tamanhos diversificados, somando ao todo 1271 versos.

A Cachoeira de Paulo Afonso segue bem a lição dos clássicos, consideradas as suas adaptações românticas de construção e ritmo. Os poemas foram concebidos desde a estada do poeta em Recife até o final de sua vida. Longe de serem apenas natureza ou momentos de devaneio, os trabalhos ali reunidos, inicialmente com o título de *Manuscritos de Stênio* - publicado independentemente em 1876, depois de sua morte, portanto; e outras vezes junto a *Os Escravos* (1883) - são uma experiência de unicidade dramática. Castro Alves retornou diversas vezes ao poema para reelaborá-lo. É aquilo que hoje se chama de uma obra *in fieri*, sempre renovada quando o poeta a repensava ou construía uma nova unidade. Segundo Eugênio Gomes⁴⁶, as peças *O São Francisco* e *A Cachoeira*, ambos construídos na mesma medida decassílabo e estrófica camoniana, foram recitados por Castro Alves a José de Alencar, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o romancista de *O Guarani* fez uma carta de apresentação do jovem poeta baiano a Machado de Assis que, entusiasmado, elogiou-o na imprensa.

O São Francisco e *A Cachoeira* devem ter sido os primeiros poemas de *A Cachoeira de Paulo Afonso*. Notas do citado crítico Eugênio Gomes dão conta de que o poeta, “em outubro de 1870, procedeu a leitura do poema *A Cachoeira de Paulo Afonso*, em um torneio lítero-musical, no palacete do Sodré, em Salvador, onde tinha chegado havia pouco do interior”⁴⁷.

⁴⁶ In ALVES, Castro. *Obras completas*, 1966.

⁴⁷ *Ib idem*.

A Cachoeira de Paulo Afonso é uma obra dramática. O tom declamatório, inflamado, em si, já é um aspecto de dramaticidade, ao menos se pensarmos como Emil Staiger, quando diz que “qualquer obra poética participa de todos os gêneros, do mesmo modo que qualquer comunicação lingüística, por mais primitiva que seja, envolve toda a índole da língua, ou pelo menos baseia-se nela” (1975: 154). Na verdade, quase não há poema de Castro Alves em que não se note a intenção de diálogo, de estabelecer uma interlocução, mesmo que seja uma simples invocação. Não se encontra praticamente o poeta falando consigo mesmo, como sucede aos demais líricos, porém percebe-se que sua arte não era apenas para ser lida, silenciosamente. E é isto que o torna mais comunicativo e popular. Na obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*, sob a capa de uma lírica da natureza, da descrição das matas, duma exaltação da cascata de Paulo Afonso e do São Francisco, acrescida da sua tônica de defesa dos escravos, há um drama que termina em tragédia, momento em que é revelado o amor de Lucas por Maria, ambos escravos. É importante ressaltar que é em *A cachoeira de Paulo Afonso* que o negro, finalmente, é tratado com dignidade e senso estético. De acordo com Antonio Candido,

o negro, escravizado, misturado à vida quotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas, (...) [essa classe] era a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heróica (1969: 247).

Por isso, o que se fazia era retratar os maus-tratos sofridos pelos escravos, descrever as mães e pais-pretos, as mulatas buliçosas (como acontece, por exemplo, em diversas letras de lundus), sempre de forma estereotipada e preconceituosa, porque, “na hora do amor e do heroísmo o ímpeto procurava acomodar-se às representações do preconceito” (Candido, 1969: 247). Mesmo em poemas-denúncia, como em “Vozes d’África” e em “O navio negreiro”, ambos de Castro Alves, o poeta não consegue se desprender de seu alvo mundo. Esse desprendimento, no entanto, ocorreu n’*A cachoeira de Paulo Afonso*, obra esta em que o escravo é tratado “como ser igual aos demais no amor, no pranto, na maternidade, na cólera, na ternura” (Candido, 1969: 249). A dignidade lírica dada

ao negro pode ser conferida a partir da maneira com que o escravo é apresentado no poema: Lucas, o protagonista, é um escravo-trovador, ou seja, nessa obra, o negro adquire a qualidade de poeta, categoria até então reservada aos brancos. Assim, a história trágica de amor entre Lucas e Maria permitiu, segundo Candido, impor o escravo à sensibilidade burguesa, atribuindo “dignidade humana ao negro graças à poetização da sua vida afetiva” (1969: 249).

A obra é permeada de aspectos musicais do começo ao fim. A começar por sua estrutura rítmica, segundo a qual os poemas são compostos em versos decassílabos ou em redondilhas maiores, como sabemos, metrificações absolutamente musicais⁴⁸. “A Tarde”, o primeiro poema d’ *A Cachoeira de Paulo Afonso*, já traz elementos ligados à musicalidade, como se anunciasse o que o leitor encontraria pela frente:

*E d’araponga o canto, que soluça,
Acorda os ecos nas sombrias grotas
(...)
E a pedra... a flor... as selvas... os condores
Gaguejam... falam... cantam seus amores!
(...)
E te amei tanto — cheia de harmonias
A murmurar os cantos da serrana, —
A lustrar o broquel das serranias,
(...)
Da lagoa agitando a verde cana,
Que sonhava morrer entre os palmares,
Fitando o céu ao tom dos teus cantares!...
(...)
Contemplando o infinito..., na floresta
Rolar ao som da funeral orquestra!!!*

“A Tarde” é o intróito, mas esse preâmbulo se estende até o poema “A Senzala”, apresentando o espaço, o tempo, seus dois heróis e mais alguns personagens inspirados em coisas da natureza e fatos da cultura. Na parte do poema intitulada “Maria”, na qual esta personagem é-nos apresentada por Lucas, por meio de uma imagem musical idealizada:

*Bem feliz quem na viola
Te ouvisse a moda espanhola
Da lua ao frouxo clarão...
Com a luz dos astros — por círios,*

⁴⁸ Essa musicalidade, presente em diversos aspectos n’ *A Cachoeira de Paulo Afonso*, talvez explique o fato de vários poemas dessa obra terem sido musicados. Além de “Tirana”, ganharam melodia os versos de “Maria”, “O baile na flor” e “A canoa fantástica”.

*Por leito — um leito de lírios...
E por tenda — a solidão!*

De fato, Castro Alves faz questão de enfatizar que o espaço em que acontece a história possui uma trilha sonora, orquestrada pelos elementos da natureza: a araponga, a flor, a floresta, os condores, a selva, “os grilos em festa/começam na orquestra/febris a tocar...” (“O baile na flor”). Dessa forma, percebe-se que o poeta se utiliza da *personificação* (figura de linguagem bastante recorrente nessa obra) para a “produção de música” no espaço, uma vez que, normalmente, são os elementos naturais quem tocam e cantam no poema. A sensação é de que essa música da natureza nada mais é que um preparo para o ápice musical da obra, quando Lucas, o escravo apaixonado, entoa uma modinha para sua amada. O poema “Lucas”, que antecede a “Tirana”, apresenta-o como “filho das florestas!”. É o trovador, herdeiro da música pura da natureza:

*Desceu a encosta do monte,
Tomou do rio o caminho...
E foi cantando baixinho
Como quem canta p’ra si.*

*Era uma dessas cantigas
Que ele um dia improvisara,
Quando junto da coivara
Faz-se o Escravo — trovador.*

*Era um canto languoroso,
Selvagem, belo, vivace,
Como o caniço que nasce
Sob os raios do Equador.
Eu gosto dessas cantigas,
Que me vem lembrar a infância,
São minhas velhas amigas,
Por elas morro de amor...*

*Deixai ouvir a toada
Do — cativo lenhador —
E o sertanejo assim solta a tirana,
Descendo lento p’ra a servil cabana...*

Novamente, volta-se ao esquema trova – canto – pranto, que é quando a música tem a função de trazer à tona “velhas lembranças amigas”, langorosas, cheias de paixão. Ao mesmo tempo em que distrai, também desperta sentimentos

melancólicos e apaixonados. E assim vai, o trovador, a entoar sua *tirana*⁴⁹, ao sabor do vento e do rio:

*"Minha Maria é bonita,
Tão bonita assim não há;
O beija-flor quando passa
Julga ver o manacá.*

*"Minha Maria é morena,
Corno as tardes de verão;
Tem as tranças da palmeira
Quando sopra a viração.*

*"Companheiros! o meu peito
Era um ninho sem senhor;
Hoje tem um passarinho
P'ra cantar o seu amor.*

*"Trovadores da floresta!
Não digam a ninguém, não!...
Que Maria é a baunilha
Que me prende o coração.*

*"Quando eu morrer só me enterrem
Junto às palmeiras do val,
Para eu pensar que é Maria
Que geme no taquaral . . ."*

No contexto da obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*, o poema "Tirana" é a representação máxima da musicalidade que percorre todo o texto. Inclusive é apresentada como letra de uma cantiga, cantada por Lucas, em homenagem à sua amada Maria. Dessa forma, temos que olhar para "Tirana" como uma poesia que foi escrita para servir como letra de canção, ou melhor, Castro Alves, concebeu o poema com a intenção de que os versos se assemelhassem à letra de canção. Por isso, esse texto possui diversos elementos que caracterizam uma letra de música, a começar por sua composição: o poema é constituído por versos em redondilha maior, dispostos em cinco quadras.

Então, no estudo deste poema, faremos a análise dos elementos que o constituem, buscando, assim, na imanência da obra, informações que justifiquem sua caracterização como cantiga popular, porém, segundo as orientações de Antonio Candido, realizaremos, também, um pouco de interpretação.

⁴⁹ Tirana, na verdade, nasceu como uma dança de origem espanhola e que, desde o século XVII, os negros, sob influência do batuque africano, por aqui dançavam ao ar livre.

Se as *trovas* são tidas como composições ligeiras, de caráter popular e fácil memorização, pode-se observar em “Tirana” vários dados que a incluem neste grupo: sua estrutura regular, composta de cinco quadras com versos setissílabos; o uso recorrente de palavras ligadas a seres de uma natureza simples, corriqueira e produtora de sons (passarinho, beija-flor, viração, taquaral); e, ainda, a constância do ritmo que, segundo Sporerri “nada mais é que o movimento da alma elevado à consciência (...) e num sentido de insuspeitada profundidade, que é o elemento respiratório e a pulsação cardíaca da poesia” (1951: 104). É ele – o ritmo –, associado a outros fatores, como a escolha lexical, que garante a este poema/cantiga a facilidade de memorização – condição essencial aos atos de declamar e cantarolar, tão necessários e comuns neste tipo de produção, daí o fato de nos determos mais demoradamente em seu estudo.

A rima é sabidamente um dos recursos, talvez o principal e mais comum, utilizados para obter certos efeitos especiais de musicalidade na poesia. Se a sua presença implica os resultados desejados de sonoridade, sua ausência também trará conseqüências.

Ao observar como se estrutura a distribuição das rimas no interior dos versos de “Tirana”, nota-se claramente que elas ocorrem apenas nos pares, estando ausentes nos ímpares.

Vê-se com clareza que as rimas constantes nos versos pares são consoantes, ou seja, são rimas perfeitas, porém, mais digno de nota é a ausência total de rima nos demais – mesmo as rimas toantes, recurso muito utilizado pelo poetas medievais (trovadores), não se acham ali presentes. Se nos ímpares das quatro primeiras estrofes notamos a presença da mesma vogal pós-tônica, na quinta nem isto é possível verificar-se: é a ausência total de rima. Essa ocorrência introduz o verso seguinte e propicia uma maior intensidade em sua pronúncia. Ela é importante para o ritmo musical, pois provoca algo essencial a este: uma leve suspensão que não pode ser tida como uma pausa. Essa ausência de rimas cria condição para que os versos ímpares, sempre terminados por vogais átonas, funcionem como arautos dos pares, sempre terminados por vogais tônicas, fazendo, desta maneira, que o poema seja dividido em dísticos que se completam

através de um esquema 1-2; 1-2/ 1-2; 1-2/ 1-2; 1-2/ 1-2; 1-2/ 1-2; 1-2. Esta regularidade, característica das marchinhas e das cantigas populares, é um outro facilitador da memorização do canto, já que ele – o poema – está dividido em pequenos grupos, pequenas unidades de sentido e de sonoridade.

Ainda sobre as homofonias presentes nesta produção de Castro Alves, nota-se uma que, se não pode ser tida como absoluta por não estar no fim dos versos, assume duas funções importantes neste poema. Ela se dá pela recorrência do nome Maria, que é repetido nos inícios das duas primeiras estrofes, servindo praticamente como um mote que será glosado no decorrer do texto: “Minha Maria é...” (1ª e 2ª estrofes); já na terceira estrofe há a ausência do nome do ser amado para ser retomado nas duas últimas, ainda, dizendo “Que Maria é...” (4ª estrofe) e “...que é Maria” (5ª estrofe). Assim, nota-se ser este elemento o fio que conduz o conteúdo da produção, pois é ele que perpassa todo o texto, fazendo com que haja uma referência que não permite ao leitor/cantor olvidar seu teor.

Vale, também, comentar o ritmo “que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés” (Candido, 2004: 57). Se o ritmo é tido como a cadência regular definida por um compasso que, através da alternância de sons e da simetria da combinação de formas que pode ferir ou agradar os sentidos, é importante observar como ele se dá no interior do poema estudado. Retomemos novamente a lição do mestre Antonio Candido para justificar este estudo da musicalidade causada pelo movimento ondulatório presente em “Tirana”:

Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruimos o verso pela análise fonética. O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro. (Candido: 2004: 26).

Para verificar o ritmo da obra, analisaremos a seguir como estão estruturados os versos com base na alternância de sílabas tônicas e átonas. Sabendo que as sílabas mais acentuadas estão destacadas pelo uso de letras

maiúsculas e aquelas menos acentuadas pelo uso de minúsculas, temos a seguinte distribuição:

Minha MaRia é boNIta.
TÃO boNIta asSIM não HÁ;
O BEIja-FLOR QUANdo PASSa
JULga VER o manaCÁ.

Minha MaRia é moREna,
COmo as TARdes de veRÃO;
TEM as TRANças da palMEIra
QUANdo SOpra a viraÇÃO.

CompaNHEIros! O MEU PEIto
Era um NInho SEM seNHOR,
HOje TEM um passaRIinho
P'RA canTAR o SEU aMOR.

TrovaDOres da floRESta!
NÃO DIgam a ninGUÉM, NÃO!
Que MaRia É a bauNIlha
Que me PRENde o coraÇÃO.

QUANdo eu morRER SÓ me enTERrem
JUNto às palMEIras do VAL,
P'RA eu penSAR que é MaRia
Que GEme no taquaRAL!

Tomando a primeira estrofe como exemplo, teríamos, graficamente, a seguinte representação de alternância de sílabas mais acentuadas e de sílabas menos acentuadas:

1º verso:

Mi	ri	é	ni
nha	Ma	a	bo ta.

2º verso:

Tão	ni	sim	há;
bo	ta	as	não

3º verso:

O bei	flor	quan	pas
ja-		do	sa

4º verso:

Jul	ver	cá.
ga	o	mana

As tabelas mostram que as ondulações variam e que estas retratam objetivamente as variações de intensidade sonora que compõe o ritmo. Ao verificarmos os quatro versos apresentados e comparando-os com os demais, percebe-se que não existe isorritmia no poema, ou seja, cada verso possui sua própria marcação. No entanto, ao formar o todo, adquire, pelas razões já apresentadas, consistente movimento sonoro, que sustenta e realça toda a musicalidade presente no texto. Talvez essa característica possa explicar o fato de “Tirana” ter sido musicada por vários compositores aos quais deram origem a diferentes versões melódicas para o mesmo poema.

“Tirana” foi musicada por Xisto Bahia, sob o título de “Minha Maria é bonita”⁵⁰; há uma versão anônima, gravada em 1977 por Nara Leão, num projeto especial dedicado às modinhas brasileiras; há ainda outra versão, também anônima, recolhida e harmonizada pela cantora Olga Prager, intitulada “Maria”⁵¹, na qual evidenciam-se soluções melódicas bem diferentes das utilizadas por Xisto Bahia e pela cantada por Nara Leão⁵². Inclusive, o fato de Prager, além de recolher, interferir na harmonia da canção, enfatiza, tal qual na Idade Média, a não importância dada à autoria e à presença de um *copilador* ou, como denomina Zumthor, de um *co-autor*, capaz de fazer modificações na obra. No caso da modinha “Tirana”, as diversas versões para a mesma letra e a presença de uma co-autora evidenciam o alto grau de popularidade da produção poético-musical do século XIX, rompendo com a autoria e, portanto, tornando possível a intervenção

⁵⁰ A versão dessa canção está registrada no disco “Modinhas brasileiras”, de Andréa Daltro, gravado nos Estados Unidos, em 1997.

⁵¹ Versão presente no álbum “Cantigas” (2001), de Dianna Pequeno.

⁵² As três canções sobre os versos de “Tirana” estão presentes no cd que acompanha esta dissertação.

de outros autores na remodelação da obra. Vale ressaltar, ainda, que na versão recolhida por Olga Praguer e interpretada por Dianna Pequeno, a quarta estrofe (“Trovadores da floresta!/Não digam a ninguém não! Que Maria é a baunilha/Que me prende o coração.”) é empregada como refrão. Solução, aliás, bastante utilizada por compositores populares. Todavia, essa estrofe não foi escolhida por acaso para se tornar o apoio rítmico da canção. Ela é composta por versos anapésticos (duas sílabas breves e uma longa) que, segundo Candido, “foi muito pouco usado na língua portuguesa até o século XIX, quando teve a sua grande voga” (1969: 33). Isso porque o anapesto é a unidade rítmica com mais musicalidade, facilitando, inclusive, a memorização do poema e, portanto, sua divulgação.

Do ponto de vista do conteúdo, talvez o eu lírico não possa concretizar o seu amor, mas apenas cantá-lo através das trovas, de uma forma platônica; amor este que só aproximaria o amante do ser amado após a morte, que se daria através da viração, passando pelas palmeiras do val, local onde o poeta escolheu para ser enterrado.

Além da presença fundamental de elementos da natureza serem utilizados como forma de aproximação entre amante e amada, esses agentes são, também, associados aos sentidos humanos: na primeira estrofe, por exemplo, nota-se referência à visão, ao olfato e à audição, tal qual ocorre em “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, poema cujo eu lírico utiliza a sinestesia para transmitir seu sofrimento e melancolia. Já em “Tirana” esse recurso foi utilizado, certamente, para realçar as características reais de sua amada. Seguindo a tradição de Castro Alves, a mulher é um ser concreto que, por isso mesmo, tem sensações humanas (e não etéreas, santificadas, como em muitos poemas românticos).

Se a musicalidade está presente nos elementos formais, ela também se manifestará de modo significativo naqueles vinculados ao conteúdo e isso é facilmente verificado pela escolha lexical. Observe-se a presença, em todas as estrofes, de pássaros, ventos e folhas de árvores entoando a música da natureza:

*O beija-flor quando passa
Julga ver o manacá.*

(...)
Tem as tranças da palmeira
Quando sopra a viração.
 (...)
Hoje tem um passarinho
P'ra cantar o seu amor.
 (...)
Trovadores da floresta!
Não digam a ninguém, não!...
 (...)
Junto às palmeiras do val,
Para eu pensar que é Maria
Que geme no taquaral . . .

É interessante notarmos que os pássaros são agentes cantores (beija-flor, passarinho) e, por isso, são associados diretamente aos trovadores (“Trovadores da floresta!”), e isso fica mais latente ao atentarmos ao fato de que Lucas, o trovador, é filho da floresta. É de se esperar, assim, que ele só queira ser enterrado “junto às palmeiras do val”, uma vez que esse local exala musicalidade, se pensarmos nas “tranças da palmeira/quando sopra a viração”; ou seja, o som do vento roçando nas palmeiras remete à mais pura música, a música da natureza. E é nesse local encantado, musical que o eu lírico sente a sua amada de maneira mais próxima e “viva”.

11.4 Amor às avessas

Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor.
Meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisadô
Meu pai só dizia assim, venha cá
Minha mãe dizia sim, sem falar
Mulher que fala muito perde logo seu amor...
 Vinícius de Moraes

Se, nas modinhas, o amor, na maioria das vezes, é visto de maneira idealizada, nos lundus essa singularidade é desconstruída. Nesse tipo de texto a tônica que prevalece é o humor, a malícia e a sensualidade:

Mulatinha do caroço
No pescoço,
Aqui'stá o teu cambão:
Mete o ferro d'aguilhada,

Minha amada
No teu dengue cachorrão.
(“Mulatinha do caroço”, anônimo)

Tratado de forma sagrada nas modinhas, o amor é, assim, nitidamente transformado num sentimento físico e, muitas vezes, vulgarizado.

Por isso, quem ainda tem a ilusão de que as letras de duplo sentido e cheias de trocadilhos maliciosos é coisa inventada pela indústria de discos de nosso tempo, pode ficar surpreso ao pesquisar a historiografia da música popular no Brasil. É senso comum entre os principais historiadores de que um dos primeiros gêneros de música popular nascido aqui em nossas terras foi o *lundu*. Junto com a *modinha*, esse gênero musical pode ser considerado uma matriz importante para vários outros surgidos desde então.

Rugendas
Batuque, 1835

O lundu, antes de ser um gênero de salão, foi primeiramente um bailado praticado pelos negros escravos. A característica, segundo os críticos da época,

era o gestual licencioso e vulgar dos dançarinos. Ao som dos batuques e do canto coletivo, os negros requebravam as cadeiras, usavam o recurso de dar uma umbigada no parceiro escolhido, e, com os braços erguidos, estalavam seus dedos. Sobre essa última característica, muitos pesquisadores acreditam tratar-se de uma influência do fandango espanhol. Gravuras da época mostram as negras escravas de seios desnudos, com as mãos nas cadeiras e braços erguidos. Essa maneira de se expressar scandalizou a sociedade brasileira de então⁵³. Apesar disso, o lundu foi levado aos salões aristocráticos pelas mãos de alguns precursores de nossa música popular urbana. É o caso de Domingos Caldas Barbosa que, com seus lundus e modinhas, conquistou a corte portuguesa no século XVIII, acompanhado de sua viola de arame. A “brasilidade” dessas canções se devia ao fato de trazerem temas considerados picantes em suas letras. O fato é que muitos portugueses passaram a preferir modinhas brasileiras às portuguesas.

No século XIX, o lundu esteve em voga tanto no Rio de Janeiro como na Bahia. Na Corte, o gênero passou a ser um importante meio para a construção de identidades: a do negro malandro, a dos sinhozinhos encantadores (os Yoyôs), a das doces e pudicas sinhazinhas, a das baianas sensuais e exímias quituteiras etc. Essas construções se davam a partir das letras dos lundus, cheias de duplo sentido, maliciosas e com muito humor⁵⁴.

Uma canção bem famosa na época foi o “Lundu da marrequinha”, também conhecido como “A marrequinha de Yayá” ou, simplesmente, “A Marrequinha”, cujo autor da música não foi outro senão Francisco Manuel da Silva, o autor de nosso Hino Nacional. A letra foi assinada por Paula Brito e data como sendo de 1853:

*Os olhos namoradores
Da engraçada iaiazinha,
Logo me fazem lembrar
Sua doce marrequinha.*

*Iaiá me deixe
Ver a marreca
Se não eu morro
Leva-me a breca.*

⁵³ Ver TINHORÃO (1975).

⁵⁴ Cf. TINHORÃO (1990).

*Quem a vê linda e mimosa
Pequenina e redondinha
Não diz que conserva presa
Sua doce marrequinha*

*laiá, não teime
Solte a marreca
Senão eu morro
Leva-me à breca*

*Se dançando á Brasileira,
Quebra o corpo a iaiasinha,*

Refrão

*Com ela brinca pulando
Sua bela marrequinha*

Refrão

*Quem a vê terna e mimosa,
Pequenina e redondinha,
Não diz que conserva presa
Sua bela marrequinha.*

Refrão

*Nas margens da Caqueirada
Não há só bagre e tainha:
Ali foi que ela criou
Sua bela marrequinha.*

Refrão

*Tanto tempo sem beber...
Tão jururu... coitadinha!..
Quase que morre de sede
Sua bela marrequinha.*

Marrequinha era um tipo de laço dado no vestido das moças da época, usado nos quadris. A letra, cheia de malícia e duplo sentido, entre outros aspectos, tem o claro significado de um pedido para soltar as cadeiras, uma das características dos requebrados das negras ao dançarem o lundu. O uso de uma rítmica “quebrada”, através da utilização da “síncope característica” (termo cunhado por Mário de Andrade), faz do “Lundu da marrequinha” um típico lundu de salão do século XIX⁵⁵.

Ao contrário da modinha, que no período de decadência desceu dos salões para a rua, o lundu subiu das camadas populares para a burguesia e aristocracia, que lhe deram um lugar nas suas festas mundanas e na sua música cotidiana. Mário de Andrade (1981) acentuou a importância social dessa ascensão do lundu. Antes disso, a música, as danças e as festas dos negros eram consideradas um

⁵⁵ Ver ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*, 1982.

mundo a parte, que o branco escutava e via com condescendência, mas não permitia que entrassem no seu “claro” mundo. Porém, desde as primeiras composições de lundu, feitas pelo precursor Caldas Barbosa, esse tipo de canção revelava duas características importantes: a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados. Portanto, o lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes, como a sistematização da síncopa e o emprego da sétima abaixada⁵⁶.

Rugendas
Lundu I, 1835

Para aceitar integralmente o lundu, a sociedade colonial brasileira transformou-o em canção, libertando-se de uma coreografia que certamente a escandalizava e irritava a suas pretensões de “brancura”. E essa ascensão se processou pelo caminho da comicidade. Assim, cantando sensualmente os amores “irregulares”, de maneira cômica, esse gênero musical se fixou definitivamente na louvação à negra e à mulata. Foram a comicidade, o

⁵⁶ Cf. ANDRADE (1964).

sorriso, o disfarce psico-social que permitiu a esse gênero musical a difusão nas classes dominantes que caçoavam ou, pelo menos, sorriam complacentemente com os (des)amores da terra.

Dessa forma, a negra e a mulata eram consentidas nas classes altas e na pequena burguesia como objetos de liberação sexual. Isso demonstra que as letras dos lundus escancaravam o que em algumas modinhas era empregado de modo sutil: a escrava como objeto de desejo sexual dos brancos. Para exemplificar essa característica, recorro a trechos de um lundu, de autoria anônima, intitulado “Vem cá, meu anjo”. Nessa canção, há um diálogo entre um branco e uma negra. Fica evidente que a intenção do “sinhozinho” é somente “namorar” descompromissadamente a escrava. Percebe-se isso quando a mulher fala sobre casamento. Ele não titubeia ao dizer que não é louco e que só se casaria se ela fosse mais “branca”. Todavia, pelo mesmo motivo, ela também o rejeita:

ELE

*Vem cá, meu anjo,
Crioula ingrata,
Que o teu requebro
Me prende e mata!*

ELA

*Não vou, não vou,
Deixe dançar,
E não me amole
Com seu falar.*

(...)

ELA

*Pois se console,
Meu caro amigo!
Quer por ventura,
Casar comigo?*

ELE

*Ai, não, crioula,
Não sou tão louco...
Só se tu fosses
Mais alva um pouco.*

ELA

*Também declaro
Já que é tão franco,
Que eu não desejo
Casar com branco.*

ELE

*Pois n'estes casos,
Crioula amiga,
Pode ir saindo
Já de barriga.*

ELA

*Ora, meu branco,
Deixe eu dançar,
Que eu não sou bela
Para engrossar.*

Ao contrário das modinhas, o poeta não se apresenta em seus lundus cantando o amor sublime, que louva a beleza de Marias, Lílias e Terezas, e queixa-se de indiferenças amorosas em versos líricos. Numa evidente alusão à origem negra do ritmo necessariamente estilizado, o poeta colocava-se risonhamente na posição psicológica do moleque apaixonado:

*- Menina, por que razão
Eu passo, sai da janela?
- É quando vou na cozinha
Botar fogo na panela...*

*Castiga, castiga,
Seu bem aqui'stá;
Quem d'elle não gosta,
De quem gostará?
("Menina, porque razão", anônimo)*

Porém, esse "amor" era sempre retratado por meio de uma situação que, de alguma maneira, remetesse ao riso. Nesse tipo de poesia, o amor não funcionava como meio de redenção ou uma espécie de sublimidade que tomasse conta dos pensamentos mais íntimos do poeta – nos lundus, esse sentimento é apenas um mote para satirizar os apaixonados. Com base nisso, podemos afirmar que esse tipo de produção poético-musical desconstrói a *educação sentimental* proposta pelas poesias de modinhas. Enquanto estas valorizam o amor, narrando os encontros e desencontros do eu-lírico diante do "doce mistério da vida", na produção cômica, especialmente nos lundus, esse sentimento tão essencial aos poetas é simplesmente rebaixado ao nível físico e comum, podendo, por isso, ser até objeto de deboche.

Normalmente o riso era alcançado por meio de situações amorosas entre brancos e escravas, porém era freqüente nos lundus o uso de palavras ambíguas, sempre de cunho sexual, para deixar os sinhozinhos afoitos e, mesmo as mais espertas das iaiás, coradas.

Foi dessa maneira que muitos lundus da época adquiriram inestimável sucesso que, em alguns casos, adentraram ao século XX, pelo enorme êxito que obtiveram. Um desses exemplos de grande repercussão foi o lundu “As rosas do cume”⁵⁷, de Laurindo Rabelo, da qual transcreverei aqui uma estrofe:

*No cume da minha serra
Eu plantei uma roseira,
Quanto mais as rosas brotam
Tanto mais o cume cheira...*

O jogo de palavras nesse texto advém, obviamente, da exploração cacofônica da palavra cume, motivador da graça obscena do poema. A prática de empregar expressões ambíguas ocorreu com freqüência, especialmente nas letras do lundu, até porque, o humor obtido era sempre decorrente da malícia que essas palavras resultavam no texto:

*Quem a vê terna e mimosa,
Pequenina e redondinha,
Não diz que conserva presa
Sua bela marrequinha.*
(“Lundu da Marrequinha”, de Paula Brito)

No entanto, a produção cômica não se restringiu somente às letras maliciosas. Logo que o teatro no Brasil foi introduzido, seguindo as características portuguesas, era costume intercalar nos intervalos das apresentações de tragédias, dramas, farsas ou comédias, pequenos quadros cômicos com música e dança aos quais se dava o nome de *entremez*, que encerravam sempre um pretexto para que um, dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que terminavam invariavelmente em danças e cantorias. Então, quando o lundu se tornou popular, os autores de entremezes

⁵⁷ De acordo com Tinhorão, “As rosas do cume” alcançou tamanha popularidade que chegou “no início do século XX a ser [gravado] por recitadores pelo menos duas vezes, em Portugal, sob a indicação de ‘poesia carnavalesca’ e de ‘versos carnavalescos’” (in Camilo, 1997: 129).

não tiveram dúvida em levar a novidade para os palcos, embora causando escândalo a uma minoria do público branco.

Esse lundu de teatro, feito para ser cantado e dançado, ganhava letras engraçadas, envolvendo as relações entre negros e brancos, ou ironizando a situação dos próprios escravos em versos inspirados na singular fala dos africanos - como se pode perceber claramente no lundu “Pai João”, de autor anônimo, cuja letra, escrita *me língua de negro*, conta, de forma estereotipada (para provocar riso), o cotidiano dos escravos no Brasil:

*Quando iô tava na minha tera
Iô chamava capitão
Chega na tera dim baranco,
Iô me chama – Pai João.*

*Quando iô tava na minha tera
Comia minha garinha,
Chega na tera dim baranco,
Carne seca co farinha.*

Por outro lado, os músicos de escola – animados pelo sucesso do gênero musical – não hesitaram em apropriar-se da criação popular. O que permitiu, por exemplo, ao cantor e concertista Cândido Inácio da Silva compor entre 1834 e 1837 o lundu “Lá no Largo da Sé”, cuja letra do poeta Araújo Porto Alegre já não precisava incluir os negros como tema.

Dessa forma, enquanto na área dos entremezes de teatro (que atendia ao gosto de um público mais heterogêneo) o lundu se transformava numa canção de brancos para ser cantada em língua de negro, nos salões das elites o lundu sofria o mesmo processo de distorção experimentado também pela modinha, acabando, no plano musical, por transformar-se, no Segundo Império, em canções ainda risonhas, mas de estrutura erudita, para cravo ou piano. Mesmo no teatro, essa produção começa a se diversificar, quando Arthur e Aluísio de Azevedo propõem-se a escrever cançonetes para serem apresentadas nos entremezes. Na maioria das vezes, as letras dessas canções eram narrativas, contando algum episódio do

cotidiano, sempre de maneira leve e cômica. “As laranjas da Sabina”⁵⁸, dos irmãos Azevedo, segue essa característica:

*Sou a Sabina, sou encontrada
Todos os dias lá na calçada (bis)
Lá na calçada da Academia
Da Academia de Medicina.*

*Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata (bis)
Deste modo povoaram
Quanto gostam da mulata
Ah...*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa a mulata sem canja (bis)
Mas... estudante de medicina
Nunca pode passar sem a laranja (bis)
A laranja, a laranja da Sabina*

*O senhor subdelegado,
Homem muito rezingueiro (bis)
Ai, mandou, por dois soldado,
Retirá o meu tabuleiro,
Ai!...*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa a mulata sem canja (bis)
Mas... estudante de medicina
Nunca pode passar sem a laranja (bis)
A laranja, a laranja da Sabina.*

Esse poema revela a história interessante de uma vendedora de laranjas que tinha seu tabuleiro próximo à Escola de Medicina e à Casa Imperial, no Rio de Janeiro. Os estudantes costumavam chupar as laranjas vendidas pela Sabina e jogar as cascas quando o coche do Imperador passava. O delegado, que era um homem muito “rezingueiro”, resolveu retirar dali o tabuleiro de Sabina. Isso provocou uma passeata de protesto (a primeira que se tem notícia na época) para que Sabina voltasse a seu posto.

A canção inicia com a apresentação da personagem :

Sou a Sabina, sou encontrada

⁵⁸ Segundo Tinhorão, “As laranjas da Sabina” foi o primeiro *tango brasileiro* a ser registrado em gravação fonográfica, em 1902. Esse gênero é resultante da fusão da polca com o lundu e foi composta sobre versos de Arthur Azevedo para sua revista “A República”, 1890, em parceria com Aluísio de Azevedo. Essa informação está presente no disco “Como tem passado!!”, da cantora Maricenne Costa, de 1999.

Logo em seguida, a narrativa prossegue, contando, de forma humorada, o acontecimento. É importante notar que o poeta optou por construir um texto popular, utilizando vocabulário simples⁵⁹, até porque a intenção era mesmo a de se produzir poesias que encontrassem repercussão junto ao grande público, uma vez que, como já foi explicitado, as pessoas que assistiam ao Teatro de Revista eram das mais distintas classes sociais. Por isso, é possível encontrar em textos dessa categoria versos como: *Aí, mandou, por dois soldado,/Retirá o meu taboleiro*.

Mesmo havendo, nas modinhas, traços de expressões coloquiais, é na produção cômica que essa característica toma forma. A coloquialidade dos lundus e cançonetas é evidente. Inclusive, no campo da linguagem, essa peculiaridade é das mais marcantes nesse gênero.

11.5 Modos e modas das modinhas e lundus

Se, por um lado, as modinhas necessitam de um texto erudito, com frases e expressões sofisticadas, para exprimir um sentimento nobre e sublime, a produção cômica utiliza-se justamente dos desvios da norma culta para alcançar o riso, tal qual ocorreu em “As laranjas da Sabina”. Assim, como o texto foge dos padrões convencionais da *poesia acadêmica*, o autor adquire maior liberdade para produzir poemas que abarcam desde versos onomatopaicos:

*Se rápido não vais
Rrrrrr! Ah! Ah! Prompto, prompto!
Prompto, eis no ponto!
("O cocheiro de bonde", de Arthur Azevedo)*

⁵⁹ Não nos esqueçamos de que, naquela época, quanto mais palavras rebuscadas houvesse no texto, mais prestigiada era a produção e também o próprio autor. Rui Barbosa foi um exemplo disso. No entanto, no caso dos lundus e cançonetas, o objetivo era de se conceber algo mais simples, que pudesse ser bem recebido por todos, especialmente pelos menos escolarizados, que também freqüentavam o Teatro de Revista.

A expressões de cunho obsceno, subvertendo, por exemplo, no caso de Laurindo Rabelo, as metáforas florais em baixo corporal⁶⁰:

*Mas se águas vêm correntes,
E o sujo do cume limpam,
Os botões do cume abrem,
As rosas do cume grimpam.*
(“As rosas do cume”, de Laurindo Rabelo)

E a textos inteiros escritos em *língua de negros* ou em *italiano macarrônico*:

*Baranco – dize quando more
Jezuchrisso que levou,
E o pretinho quando more
Foi cachaça que matou.*
(“Pai João”, anônimo)

*Cose rare!
Sol la paca...
Vale bene
La pataca.*
(“Tarantela dei Laverni Naturalisti”, de Araújo Porto Alegre)

Essa liberdade dos autores ao conceber lundus resultou numa prosódia típica desse gênero musical. Percebe-se que essas características não eram próprias da poesia erudita, ou seja, muitas palavras, expressões e sintaxe empregadas nessas canções não eram aproveitadas nos textos considerados eruditos (as modinhas encaixam-se nessa categoria). Este fato é importante porque sinaliza que a produção cômica (lundus e cançonetas), de maneira geral, foi escrita especialmente para se transformar em música. Daí a escolha por palavras onomatopaicas e/ou expressões genuinamente sonoras: *A pitanguinha,/Caju, cajá/Na goela fazem/Taratatá!* (“Lá no largo da Sé”) e a possibilidade, por exemplo, de se fazer um poema todo em “italiano errôneo” ou em “português-africanês”. Por essa razão, em praticamente todos os textos cômicos aqui coletados, há refrão ou estribilho, que é mais um indício que ratifica a tese de esses textos terem sido produzidos para se transformarem em música,

⁶⁰ De acordo com Camilo, “Rabelo redireciona a busca *analógica* entre o mundo físico (*flor*) e o domínio da subjetividade (*sentimento*), para o mundo físico (*rosa*) e o domínio do corpo. Para isso, o jogo de palavras que instaura a ambigüidade poética nos melhores momentos de sua poesia cede a vez à exploração da palavra cume, da qual provém a graça do poema” (1997: 130).

já que, na época (e, de alguma forma, até hoje), era praxe que nas letras das canções houvesse um trecho de fácil memorização que se repetisse diversas vezes ao longo da peça musical⁶¹.

De acordo com Oneyda Alvarenga (1982), no *lundu canção* do século XIX, a música em compasso binário, apresenta, muitas vezes, uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido e sincopada (refrão). Essa forma descrita pela musicóloga acontece, por exemplo, no “Lundu da Marrequinha”, canção em que fica evidente, na letra, o objetivo de instigar as pessoas a “quebrarem as cadeiras”:

*Iaiá, não teime
Solte a marreca
Senão eu morro
Leva-me à breca*

*Se dançando á Brasileira,
Quebra o corpo a iaiasinha,*

Refrão

*Com ela brinca pulando
Sua bela marrequinha.*

Assim, na própria letra, existe a alusão à dança e à música, ou melhor, à melodia que a compõe. Assim, constata-se que há um pacto entre as duas manifestações artísticas, já que a letra foi feita para que se pusesse melodia sobre ela.

O mesmo não ocorre com a poesia das modinhas, uma vez que, na maioria dos casos, elas foram concebidas sem o intuito inicial de se transformarem em música. Dessa forma, os versos só foram musicados quando algum compositor resolveu melodizá-los. No entanto isso não é regra. Se tomarmos, por exemplo, a obra musicada de Laurindo Rabelo, perceberemos que houve poesias feitas para virar música, e outras que se transformaram em canção.

⁶¹ Não se pode dizer que a presença de refrão ou estribilho é característica exclusiva das letras de canções. Sabemos que a poesia convencional, ou seja, a *de livro*, muitas vezes também os utiliza, principalmente para imprimir ritmo ao texto poético. No entanto, nos poemas cômicos musicados, essa singularidade aponta para algo além de apenas o ritmo poético, mas sim para corroborar na musicalidade do texto, em função da melodia que o integra.

11.6 As modinhas de Rabelo como modelo

Partindo do entendimento de voz como “sopro de vida”, como um ponto em que se assentam os movimentos esculpidos do aparelho fonador, estendo o “mito” de Laurindo Rabelo à sua voz que pulsava *Logos* e *Eros*, voz sonora e musical. Esse fato me remete a Paul Zumthor, quando se refere aos poetas medievais, desdobrando o seu pensamento à performance do poeta romântico, que dá continuidade a essa tradição medieval: “Palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais” (Zumthor, 1993: 245).

A eficácia da palavra cantada, pronunciada por um poeta é de tal ordem que atinge o real, tornando-o construtor do mundo, do *socium*. Nessa perspectiva, encaminha-se em organizações míticas e o poeta atinge a condição do divino, “situação privilegiada e originada pela magia da palavra que move céus e terras, que entroniza nos altares dos deuses um humano” (Freitas Filho, 1979: 97).

De fato, de todos os poetas românticos, o que melhor desempenhou o papel de *trovador* foi Laurindo Rabelo. A fusão entre poesia e música na obra desse poeta foi tão eficaz que ele se tornou famoso na época. Isso quer dizer que conseguiu empregar com autoridade o que Zumthor (2000) chama de *performance*, teoria tão comentada na primeira parte da pesquisa.

Se a *performance*, como já foi explicado, refere-se de modo imediato a um acontecimento oral e gestual e pressupõe a idéia da presença de um *corpo*, designando um ato de comunicação tomado no presente, sem dúvida nenhuma esse artefato foi utilizado com proficiência por Laurindo Rabelo. No livro “Artistas do meu tempo”, Melo Moraes Filho, no capítulo dedicado ao poeta “Lagartixa”, descreve alguns momentos performáticos estrelados por Laurindo Rabelo:

*As noites levava ele em palestras no Paula Brito, em reuniões descerimoniosas, em soirées.
Ao tumulto das salas em festa, quando Laurindo se apresentava, dir-se-ia que alguma coisa de sobrenatural se difundia no espaço.
A fama de suas excentricidades e anedotas, a notoriedade de sua remontada inteligência e de suas qualidades de improvisador predispunham de assalto a assembléia para as suas surpresas da poesia, para as respostas à porfia.*

*De pronto acercado de alvoroçantes moças, dos convivas em tropel, entrava triunfante o peregrino da noite, o sublime vate, ao prestígio enorme de seu grande nome, de sua reputação merecida...
E os pares dançavam, os brindes atroavam, e o nosso Laurindo, glosando motes, formulando epigramas, trocando gentilezas, animava grupos dispersos, recintos festivos. (1907: 169-70)*

“Alguma coisa de sobrenatural se difundia no espaço”. De fato, a *performance* tem a capacidade de envolver o espaço de um clima propício e encantador para que o texto seja declamado ou cantado. É como se a gesticulação, a impostação e entonação da voz, as danças... tudo isso “preparasse o terreno” para que a poesia fosse derramada perante o público. De acordo com Zumthor (2000), todos os detalhes de uma apresentação são importantes para o processo de *recepção* da obra. As extensões corporal, espacial e social em que o texto é conhecido é que podem permitir os mais diversos efeitos da platéia:

Em geral, depois de adiantada hora da noite, quando a música ia estridente e as danças ferviam em rodopio, certo número de apreciadores apinhavam-se ao redor de Laurindo Rabelo que, menestrel e bardo, a um dos ângulos da sala de jantar, cantava ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundus, que traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e respeitáveis circunstantes (Moraes Filho, 1907: 171).

Vários fatores convergiram para que o poeta “Lagartixa” se tornasse o mais constante e popular “letrista” do século XIX: a personalidade despojada, sua capacidade de improvisação, tendência para produzir poesias de cunho popular – não é à-toa que, em sua obra, avultam poemas em redondilha maior, quadras etc. Todas essas características resultaram na boa aceitação de suas canções junto ao grande público.

Há que se constatar que Rabelo é um exemplo de poeta cuja obra atingiu os mais variados públicos. Aliado às suas *performances*, o poeta produziu desde doces e lânguidas modinhas a apimentados lundus feitos somente para se cantar entre homens, em lugares recônditos dos salões.

Como já foi comentado, o impacto que a música exerceu na produção do poeta foi tão grande que, em suas obras completas, há um capítulo dedicado somente às modinhas. Rabelo, diferentemente dos demais românticos, divulgava

suas próprias produções, cantando-as nos mais distintos lugares: das ruas e praças, passando por tabernas, botequins, até os salões da nobreza; propagando suas canções tanto à população analfabeta como para os membros da Corte. Por isso, Alfredo Bosi, no livro “História concisa da Literatura Brasileira”, diz que a obra do poeta “Lagartixa”

pode ser uma das balizas para um estudo que a nossa cultura reclama: o das relações entre a linguagem do povo, da classe média e dos grupos de prestígio nos meios urbanos (Bosi, 1994: 115).

Ainda de acordo com Bosi, na poesia de Laurindo Rabelo existe um inerente apelo popular suprimido pelo tom almejante de erudição:

As fontes populares estavam presentes no boêmio e repentista Laurindo Rabelo. (...) A trova, os redondilhos, as rimas emparelhadas são os meios de expressão congeniais, e, na mesma linha de simplicidade, são as flores que lhe oferecem material copioso para enumerações e metáforas. Algumas de suas quadras parecem provir da cultura semipopular portuguesa e brasileira (1994: 114-15).

Essa afirmação pode ser constatada, por exemplo, na modinha “Já não vive a minha flor”:

*Perdeu a flor de meus dias
Todo o perfume de amor,
Ramo seco pende d'alma,
Já não vive a minha flor!*

*O tempo, que tudo muda
Não minora a minha dor;
Já não tenho primavera,
Já não vive a minha flor.*

*Só encontro no deserto
Bafejo consolador;
Fechai-vos, jardins do mundo,
Já não vive a minha flor.*

Esse poema, criação de Laurindo Rabelo, foi pensado com o objetivo explícito de ser posteriormente musicada, daí direcionarmos as leituras analíticas para as questões relativas à sonoridade e, mais especificamente, à musicalidade, muito evidentes no texto.

Quanto à composição, o poema é constituído de três quadras e seus versos, de sete sílabas, estão dispostos de modo que, em cada uma delas, há apenas um par de rimas, sempre presentes nos versos pares e ausentes nos demais, como em “Tirana”, de Castro Alves, já examinado, aliás. As rimas provocadas pela escolha das palavras são consoantes, ou seja, há concordância dos fonemas a partir da vogal tônica, que se mantém, e isso exerce influência no efeito da musicalidade ali existente.

Vejamos:

	I	II	III
1.	—	—	—
2.	amor	dor	consolador
3.	—	—	—
4.	flor	flor	flor

Ainda, com referência à construção dos versos, vale lembrar que ao final de cada par há algum sinal de pontuação, apresentando pausas ao ritmo. Estas são também ressaltadas pela presença da vibrante *r* encerrando as quadras que compõem cada uma das estrofes.

A associação da pontuação com a letra *r* serve a dois propósitos, a saber: criar uma pausa encerrando um pensamento e gerar a expectativa para o novo que será introduzido, além de produzir uma seqüência musical baseada em uma rotina de aceleração e pausa.

Quanto ao ritmo, como vimos com Antonio Candido (1969), ele é a alma do verso, podendo-se inclusive se sobrepor à contagem silábica dos regulares, como ocorre no poema em estudo, como forma de unificação. O ritmo é a forma de combinar sonoridades e pode ser uma alternância de sons ou uma manifestação

de simetria pela combinação de formas. Aqui, a sonoridade se destaca pela presença de diferentes elementos que merecem destaque, como as aliterações causadas e assonâncias e, sobretudo, pela presença de sílabas nasais permeando todo o texto, da seguinte maneira:

	I	II	III
1.	___	tempo	encontro
2.	perfume/amor	minora/minha	consolador
3.	ramo/pende	não/tenho	jardins/mundo
4.	não/minha	não/minha	não/minha

A presença dos sons nasais e sua distribuição praticamente regular no interior dos versos e das estâncias garantem uma alternância através de movimentos ondulatórios, comuns à música, e que tiram a linearidade da leitura, quebrando a monotonia advinda da pobreza das rimas, propositalmente pensada para tornar a futura música facilmente lembrada. Observe-se que o último verso de cada uma das quadras é sempre o mesmo; não se pode esquecer que o estribilho é recurso comum às modinhas, aos lundus, enfim, às canções de cunho popular.

Quanto à tensão, ocorre o esperado: todo o texto é permeado por um tom melancólico, comum a este tipo de composição, iniciado por uma perda, que leva a um sofrimento exagerado. O eu-lírico, apesar da grande dor, tenta superar o sofrimento e consegue algum alento onde menos se espera encontrar a vida: no deserto.

Já no que diz respeito à escolha lexical, indo ao encontro da tese de Bosi sobre a poética de Rabelo, “contorce aqui e lá a dicção, à procura de uma graça decorativa que possa produzir efeito entre os seus ouvintes cultos ou

pseudocultos” (1994: 115). No entanto, não ultrapassa a esfera do léxico romântico em voga. Daí o uso de expressões como: *bafejo consolador* (“Já não vive a minha flor”), *asilas as graças/ no lindo semblante* (“Moreninha”), *os andrajões que deu-me a desventura* (“Último canto do cisne”).

Nesse território entre-culturas, Laurindo José da Silva Rabelo tem sido lido pela crítica como um poeta menor - se comparado à maior densidade de seu contemporâneo Álvares de Azevedo -, em que pouco mais do que uma “obsessão floral”, na expressão de Antonio Candido (1969), distingue-o da imensa massa informe do linguajar romântico contaminado de lugares-comuns. Ou seja, na poesia de Laurindo Rabelo prepondera, conforme Candido, não um “duro sarcasmo”, mas “devaneio balbuciante” e “lânguido quebranto”⁶², como evidencia o poema “Não vive a minha flor”, objeto dessa breve análise. O crítico da literatura brasileira é ainda mais incisivo quando afirma que:

[Laurindo Rabelo] foi um poeta raso, de asas curtas, extrovertido e sincero, manifestando em versos fáceis, geralmente agradáveis, mesmo quando tristes, os sentimentos mais comuns do homem comum: melancolia, patriotismo, pundonor, amor fraterno, amor filial, amizade, gratidão. Tudo medido e singelo, numa forma em que o desejo de comunicar prima qualquer artesanato; o seu verso é notação psicológica imediatamente registrada, com a facilidade dos bons improvisadores. (...) Nada de profundo nem muito belo: apenas sentimentos comuns, transmitidos com tal singeleza que parece desabafo espontâneo, manifestação dessa autenticidade que desperta ressonância no leitor e o faz irmanar-se ao estado de alma do poeta. Em Laurindo há sempre sinceridade a mais e estilização de menos, deixando-nos algo alheio a este remoer de penas (1969: 145-46).

Se não podemos atribuir um lugar de destaque a Rabelo como poeta *erudito*, certamente o faremos como *poeta de salão* – conforme o denomina Alfredo Bosi (1994) e Brito Broca.

Dessa forma, o esquema realizado para análise de “Já não vive a minha flor” pode ser facilmente utilizado para as demais “poesias-canções” de Laurindo Rabelo, uma vez que, basicamente, todas elas seguem as mesmas características do poema ora analisado, uma vez que, por exemplo, das 15 poesias musicadas do poeta aqui coletadas, 11 são em redondilhas (maior ou menor) e todas estão dispostas em quadras. Tanto os versos de cinco sílabas – redondilhas menores –

⁶² in “Formação da Literatura Brasileira”, 1969, vol.2, p. 134.

como os de sete – redondilhas maiores - são fartamente empregados na poesia popular, como é o caso da literatura de cordel. O uso de versos curtos na produção folclórica e semifolclórica certamente é um fator que colabora na condensação maior do assunto e confere mais agilidade rítmica a composições feitas muitas vezes para ser acompanhadas de música. No caso da produção poético-musical dos românticos e, mais especificamente, das canções de Laurindo Rabelo, que é o foco do nosso interesse nesta análise, esse recurso muitas vezes visa a objetivos semelhantes: maior concentração do conteúdo e realce dos valores rítmicos, facilitando a elaboração da melodia que, mais tarde, recaiu sobre elas. Essa particularidade só ratifica a tendência para formas populares na obra de Laurindo Rabelo, o que, certamente, propiciou para que esse tipo de produção encontrasse êxito ao se unir com a música – também popular.

Portanto, como repentista, trovador de seu tempo, o poeta “Lagartixa” tornou-se competente em aliar suas poesias à música, além de saber, melhor que ninguém, apresentá-las publicamente, por meio de *performances*, para o deleite do público brasileiro do século XIX.

11.7 Nem só de amor se vive

Ao fazer o levantamento dos temas e motivos abordados nas poesias das modinhas, pôde-se perceber, tal qual já foi anteriormente comentado, que, praticamente, todas elas falam de amor. Para Mário de Andrade

A modinha nossa, da mesma forma que a portuguesa, é um quase ininterrupto suspiro de amor. Queixume inofensivo, está claro, só com raríssima exceção denunciando alguma dor pelo menos mais musicalmente verdadeira. Rojão de lágrimas, de ais, lamentos e saudades, com a única função de divertir a gente.
(1964: 6)

Este dado é muito importante para refletirmos sobre o papel da música na sociedade, uma vez que nenhuma poesia de cunho político-social foi musicada ou composta para virar canção. Isto quer dizer que, desde o século XIX, a função da música era abordar temas da intimidade do homem, em especial das mais

variadas gradações do amor, e ignorar os “temas do mundo”, ou melhor, as questões filosóficas ou político-sociais do país. Um texto popular do século XIX, que se cantava com a música “Chiquinha se eu te pedisse...” sintetiza bem esse fato:

*O pinho não se consome,
O que é um dia de fome?
Uma modinha num ai,
Distrai.*

Obviamente, o projeto individualista e sentimental dos românticos contribuiu para que isso acontecesse, mas não se pode esquecer que houve significativa produção de poesias com tema social, na *Terceira Geração* romântica, da qual Castro Alves foi o principal nome. Dele, por exemplo, foram musicados somente os poemas de sua fase lírica, que possuem características parecidas aos dos poetas da *Segunda Geração*. Castro Alves, que ficou famoso na época por produzir versos em defesa da igualdade racial e do acesso igualitário à cultura no Brasil, não teve nenhuma dessas poesias musicadas.

Desde as primeiras composições de canções populares no Brasil, falar sobre seus sentimentos foi o tema eleito por poetas e músicos. E essa tradição amorosa na música popular continuou e, de alguma forma, permanece até hoje.

No Brasil, essa tradição só foi rompida, de maneira sistemática, em meados da década de 1960, quando um grupo de compositores e músicos resolveu expressar suas críticas e desapontamentos em relação à política e à sociedade do país⁶³. Antes disso, houve apenas alguns sambas que, de forma indireta e bem-humorada, falavam sobre o cotidiano pobre e violento das favelas do Rio de Janeiro.

⁶³ A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais *justa*. Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira, dentre outros, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados à UNE ou aos Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda-viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens.

Paralelo à tradição amorosa da canção brasileira, houve uma outra, também praticada no século XIX: a da poesia cômica, com leve crítica social. O lundu foi o gênero musical que primeiro apresentou essas características. Não se pode afirmar, no entanto, que as letras dos lundus traziam reflexões a cerca da política e da sociedade da época. Isso só se deu em algumas poucas canções que, inclusive, representam as primeiras letras com crítica social produzidas no Brasil.

De acordo com Camilo,

*do pouco que nos foi legado por essa geração [romântica] em termos de comicidade, talvez o mais representativo esteja nos poemas de Porto-Alegre ou, como ele mesmo os denominava, nas **odes travestidas em lundu**. Vale notar aqui que, tanto em “Fora o regresso”, quanto em “Os moços de agora”, o riso vem pelo viés da tradicionalíssima **sátira** política e de costumes, ou seja, por um gênero de comicidade que se presta a um dado fim. Um riso, portanto, utilitário, bastante **pragmático** (e, portanto, não menos **empenhado**), bem de acordo com uma literatura de **missão** como foi a dos **próceres** de nosso romantismo (1997: 46-47).*

O “Lundu dos Lavernos” e “Fora o regresso”, assim como “Tarantela di Laverni Naturalisti”, “Os moços de agora” e “Lá no Largo da Sé”, todos com texto de Porto Alegre, são os primeiros lundus, conhecidos até agora, que aparecem publicados com textos de crítica social e política. Em “Lundu dos Lavernos”, o poeta utiliza o mesmo tema musical de “Tarantela dei Laverni Naturalisti:

*Esta vida é um grão cabaço;
Cortado dá duas cuias:
Numa bebem os lavernos,
Noutra bebem os tapuias.*

A “Tarantela dei Laverni Naturalisti” – na verdade um lundu com texto em italiano discutível – aborda a personagem Dulcamara do *L’Elixir d’Amore*, de Donizetti, ao mesmo tempo que satiriza os viajantes europeus e suas coletas de materiais: *Vengam vere miei signori/Tutti queste maravilhie [...] /Borbolette, gafanhote, /Crocodile, ximia informe*, mais uma série de aberrações que estariam à venda, tal qual o “elixir do amor”, apenas por uma “merreca”. Já em “Fora o regresso”, Porto Alegre aborda os “manganões espertalhões” que, em nome do progresso (os regressistas eram os políticos conservadores) e utilizando o

engano, chegam rapidamente ao sucesso, incluindo juristas, médicos homeopatas, operadores, jornalistas de aluguel, políticos e lobistas de sempre, agindo por meio de *cartinhas amáveis/chapinhas estáveis/urninhas mudáveis*. Como as medidas de “regresso”, visando à centralização do imperador, prosseguiram a partir de 1840, Porto Alegre satirizou os políticos dessa tendência nesse lundu. Uma das estrofes, seguida do refrão *Tudo agiganta o progresso;/Viva o amor!/Fora o regresso*, aborda diretamente o alpinismo político:

*Decora um rapaz seis frases,
De um autor ou libelista,
Ei-lo já com longa vista,
Novo regenerador.
Prometendo o sol e a lua
Cabala, sai deputado;
Vende o voto, é magistrado.
E já visa o Senador.*

No entanto, é no lundu “Lá no Largo da Sé” que Porto Alegre expõe mais claramente seu sentimento *nacionalista*:

*Os estrangeiros dão bailes
Pra regalar o Brasil
Mas a rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil.
Lindas modinhas
Vindas de França
Nossos vinténs
Levam na dança.*

Proveniente da mistura da moda portuguesa com ritmos africanos chamados genericamente de batuques, o lundu, desde o fim do século XVIII, penetrava sorrateiramente nos salões, ganhando texto bem-humorado e, por vezes, malicioso, como os lundus de Caldas Barbosa. No Brasil, apresentavam-se, na primeira metade do século XIX, em diferentes estados de mestiçagem, mais próximos do batuque ou mais próximos da modinha, dançados ou cantados, e foram descritos por vários viajantes como a dança popular do Brasil que se adequava perfeitamente aos textos satíricos. E é nesse duplo sentido de dança baixa e nacional que Porto Alegre a utiliza, ainda que em seu projeto para as

artes, em geral, não apareça o elemento africano – tão comum nas letras dos lundus.

“Lá no Largo da Sé” – como já foi comentado anteriormente - traz a ação musical para o Rio de Janeiro, mais especificamente para o local onde, no período, eram exibidos animais desconhecidos e vendidas quinquilharias, cenário comum a “Laverni Naturalisti”. Esta, por um lado, faz menção a uma figura que realmente existiu no Rio de Janeiro, Mossiù Camoletti, por outro, constitui uma citação do personagem Dulcamara de *L’Elixir d’Amore*, de Donizetti.

Mossiù Camoletti foi um charlatão que lesou muito gente e foi apanhado pela polícia. Esse personagem inspirou Porto Alegre a compor, em “italiano macarrônico”, uma cançoneta intitulada “Os mascates naturalistas”. Com certeza, Camoletti estava na memória do escritor no momento da criação de “Lundu dos Lavernos” e da “Tarantela dei Laverni Naturalisti”, de 1844, em seis estrofes, das quais transcrevo duas para ter-se uma idéia de como Porto Alegre via com bom humor os charlatães, figuras comuns na paisagem urbana de seu tempo:

*Signori, in questo vidrace
Sta il badegio qui canta,
La lacraia innamorata
D’um picapáo elefante...
Il somaro versatore,
Il porco naturalista,
L’arara que suona trompa,
Ed um macuco stadista...
La paca que dansa polka,
Il sapo gran violino,
Il cane coll’officlide,
Ed um rato concertino.*

*Cose rare!
Sol la paca...
Vale bene
La pataca.*

*Ecco ancora la gran vara
Que corto il mar Vermelho,
Ecco, qui, del padre Adano
Um osso del suo artelho:*

*La trombe de Jericó,
La queixada de Sansone,
La funda del rei David,
Il chapeo de Salomone;
Ecco di bruto e de Cezare
Lo orologio e lo cachimbo,
La seringa di Noé,
E qui um’alma del limbo*

*Toca, toca,
Non ti staca,
Quiama, quiama
La pataca.*

Rugendas
Lundu, 1835

Talvez, expondo o ridículo de escrever ‘macarronicamente’ em língua estrangeira, ainda por cima sobre um estelionatário, Porto Alegre tenha querido enfatizar a necessidade da criação de uma música culta e independente, de características próprias, mesmo que o projeto musical dos primeiros românticos acabasse por bater às portas de Portugal – que seria a Europa possível – por satirizar o negro e por retratar personagens que cantam em italiano. Certamente se esqueceram de olhar para a própria cultura do país, onde, espontaneamente, nas mãos das classes menos favorecidas, violões, flautas, clarinetas e demais instrumentos disponíveis continuavam a misturar modinhas, lundus, chulas, valsas, polcas e a tecer a cena musical urbana e nacional.

12. A ÚLTIMA VOZ, A VOZ DE UM TROVADOR⁶⁴

A fusão entre poesia e música, proposta pelos poetas românticos como meio de popularizar o gênero poético, surtiu resultado. Já que muitas canções com letra dos poetas caíram no gosto popular, isso serviu para que os poemas fossem divulgados para um público iletrado, mas que se deliciava ao escutar as modinhas e lundus. Esse pacto da música com a poesia foi tão marcante que, segundo Candido:

ainda hoje tem cunho romântico a poesia musicada semierudita (...); poetas como Castro Alves perduram e avultam mais que os outros porque, na sua obra, foi mais cabal ou mais brilhante essa íntima aliança do verbo literário com a música. (1969: 42)

De fato, isso parece ocorrer até boa parte do século XX. Um exemplo é o conjunto de poesias musicadas de Manuel Bandeira: é inegável a projeção que a poesia adquire ao se encontrar com a música. Bandeira que, da mesma forma que os românticos, escreveu poemas para virarem música⁶⁵, foi o poeta mais musicado do Brasil. E esse fato lhe atribuiu um caráter popular, já que muitas de suas poesias se transformaram em clássicos da música brasileira, tamanho foi (e ainda é) o êxito das canções. Pode-se dizer que, guardadas as diferenças de épocas, o mesmo ocorreu com os poetas românticos: suas produções poético-musicais foram tão bem acolhidas na época que, até hoje, modinhas e lundus são utilizados em prol, tanto da música popular, como também da erudita. Isso quer dizer que esses gêneros musicais transitam no tênue limite que divide a peça popular da erudita.

Na verdade, como vimos, desde o início, modinha e lundu já passeavam pelos dois universos. A primeira nasceu erudita, aristocrática, mas, no decorrer do século XIX – e com intervenção preciosa dos românticos – passou a ser

⁶⁴ Trecho da canção *Derradeira Primavera*, de Vinícius de Moraes, in “Vinícius em Cy” (1993).

⁶⁵ Bandeira escreveu diversas letras exclusivamente para serem musicadas. Todavia, merecem destaque as famosas *Modinha* (*Opus 5*) e *Azulão* (*Opus 21*), em parceria com Jaime Ovalle, nas quais o poeta, em pleno século XX, retoma a modinha em sua forma original do final do século. XIX, com todo seu teor romântico.

executada como canção popular. Já ao segundo deu-se o contrário: de origem africana, surgiu como canção popular acompanhada de viola, porém, por volta de 1840, perdeu características de música popular, ao adquirir feições eruditas na harmonização. Assim, tendo em vista a origem histórica desses dois gêneros musicais, justifica o fato de as canções do século XIX ser interpretadas, já no século XX, tanto por Nara Leão e Dianna Pequeno (cantoras populares), como também por Maria Lúcia Godoy e Anna Maria Kieffer (intérpretes de música erudita), por exemplo.

Segundo Wisnik, esse caso ocorre porque, no Brasil, “constituiu-se, efetivamente, uma nova forma de *gaia ciência*, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental” (2001: 17). A tradição dessa *gaia ciência* que, ainda de acordo com Wisnik, era uma expressão que os trovadores usavam para designar a grande tradição da poesia cantada, foi retomada pelos românticos, uma vez que, a partir do Renascimento (século XVI), a poesia se separou da música. Na verdade, aquela internalizou, em sua estrutura, características desta, como ritmo, rima, melodia. No entanto, no Romantismo, como vimos, os poetas buscavam meios para aproximar as duas manifestações artísticas, seja no que se refere aos aspectos formais, seja nas alusões diretas à música, através de imagens e metáforas musicais presentes nos poemas. Em função disso, facilitou o trabalho dos compositores, ao musicarem as produções dos românticos, transformando-as em modinhas ou lundus.

No século XIX, o Brasil era um país com alta taxa de analfabetismo, o que excluía boa parte da população do acesso aos textos literários. Então, a junção da poesia com a música foi importante porque pôde franquear à população inculta as produções poéticas da época. Dessa forma, o conjunto da produção poético-musical passou pela voz não de modo acidental, mas em benefício de uma circunstância histórica que fazia dessa circulação vocal o único viés possível de socialização desses textos. Por isso, conforme Zumthor (1993), não importa se a poesia foi composta por escrito ou não, porque o fato de ela ser recebida pela audição e o espetáculo modifica, como vimos, profundamente seu efeito sobre o receptor e, portanto, sobre sua *significância*.

Segundo Lira (1957), poetas como Castro Alves e Casimiro de Abreu compunham as letras de modinhas que o povo logo decorava, para transmitir de geração em geração. Como exemplos dessas modinhas que obtiveram sucesso perante o grande público, tem-se “A concha e a virgem”, de Gonçalves Dias e José Amat; “O gondoleiro do amor”, de Castro Alves e Fábregas; “Escuta”, de Álvares de Azevedo e J.L.A. Cunha; “A duas flores”, de Castro Alves e Xisto Bahia; e “Poesia e amor”, de Casimiro de Abreu e Chiquinha Gonzaga, dentre tantas outras. Esses dados comprovam a afirmação de Wisnik (2001), quando diz que são poucos os lugares no mundo em que a cultura oral e musical é, às vezes, mais forte do que a escrita. Há textos que não seriam tão fortes numa página, no entanto, quando musicados e cantados, puderam adquirir notoriedade, devido à relação da poesia com elementos musicais. Para a cantora e compositora Olívia Hime⁶⁶, o Brasil é privilegiado na produção de *letras-poemas*, fato que se dá quando a poesia sobrevive sem a música. Dessa forma, ainda de acordo com Hime, o impacto desse tipo de texto pode ser tamanho, que chega a interferir profundamente na estrutura da música, e não apenas vice-versa.

É importante salientar que a música brasileira popular só possui esse nível de sofisticação porque, já em suas raízes, nasceu incorporada à poesia de sensíveis poetas que a usufruíram, como sabemos, das melhores maneiras. É claro que, se utilizássemos, para analisar as poesias musicadas, as teorias semióticas de Luiz Tatit (1996), perceberíamos que, nesse caso, a letra não estaria tão integrada à música, uma vez que um dos critérios utilizados pelo pesquisador é a qualidade, ou melhor, analisa-se até que ponto a poesia está unida, formal e semanticamente, à melodia que lhe compõe. Esse nível de excelência só foi atingido, ao passar do tempo, com o aprimoramento da canção no Brasil. Devido a isso, não houve intenção de empregar essas teorias na produção poético-musical do século XIX.

Como pudemos perceber por meio desta pesquisa, a música urbana brasileira brota em plena eclosão do Romantismo, aliada à poesia amorosa e individualista dos poetas românticos: união que resultou na popularização tanto da

⁶⁶ Em entrevista por telefone, no dia 30/09/2005.

literatura (poesia) como da canção popular. Por isso, para esta dissertação, procurei sistematizar essa produção, fazendo um levantamento das poesias - e poetas - que prestaram serviço à música popular. Com base nesse material coletado, havia muitas possibilidades de análise que poderiam apontar para diversas áreas, como a musicologia e a antropologia. Todavia, optei por olhar para os poemas e extrair deles os elementos musicais sinalizados na própria letra: daí a análise das imagens e metáforas musicais. De fato, essa característica pode ser considerada uma convenção na tradição literária, contudo possibilita uma atualização desse recurso no século XIX, ao trazer à tona discussões sobre a importância da música no Romantismo, bem como sobre as funções que cabem a ela dentro da poética romântica. De acordo com Candido,

o pacto com a música e a oratória permitirá freqüentemente ao Romantismo penetrar zonas profundas da nossa sensibilidade e vida social, dando-lhe aquela eficácia descobridora que o incorporou para sempre à vida brasileira (1969: 38).

Com base nos livros consultados sobre a história da música brasileira popular, ficou muito claro que foi no século XIX que a canção brasileira teve um considerável avanço, tanto no aspecto puramente musical, como na questão da divulgação, porém, mesmo assim, ela é pouco analisada pelos teóricos, principalmente no que diz respeito à relação da música com a literatura da época.

Apesar de haver muitos estudos acerca da música brasileira popular e de sua relação com a literatura nacional, a produção poético-musical do século XIX ainda hoje permanece pouco sistematizada, examinada e, por isso, um tanto nebulosa. Prova disso é que, atualmente, raríssimas vezes o pesquisador consegue encontrar canções do século XIX em cópias fonográficas ou mesmo em arquivos de discotecas.

Portanto, este trabalho não pretende, de forma alguma, encerrar o assunto e/ou esgotar as possibilidades de análise dos poemas; muito pelo contrário, espera-se que esta dissertação possa servir de mote para que outros pesquisadores olhem para o *corpus* coletado com outras perspectivas, glosando o tema e estendendo-o para outras áreas do conhecimento. Assim sendo, o intuito desta pesquisa foi o de oferecer uma visão mais abrangente da origem da

nossa música popular e da produção poético-musical do período romântico, já que ambas, de certa forma, jamais se separaram na história da MPB e na tradição da Literatura.

13. BIBLIOGRAFIA

13.1 Obras consultadas

ABREU, Casimiro de. *Obras completas*. São Paulo : Valverde, 1944.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 17ª ed., São Paulo : Ática, 1990.

ALVES, Castro. *Obras completas de Castro Alves*. Belo Horizonte : Francisco Alves, 1921.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Porto Alegre : L&PM, 1998.

ASSIS, Machado. *Obras Completas*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1956.

BARRETO, Tobias. *Obras Completas*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1966.

DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. São Paulo : Nacional, 1941.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1959.

LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo : Moderna, 1988.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo : FTD, 1991.

_____. *As mulheres de mantilha*. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 1966.

RABELO, Laurindo J. da Silva. *Poesias*. São Paulo : Edições Cultura, 1944.

SOSA, Teixeira e. *O filho do pescador: romance brasileiro original*. São Paulo : Melhoramentos, 1977.

13.2 Referências bibliográficas

ABRAMS, M.H. *The mirror and the lamp*. New York : Oxford University Press, 1971.

ABREU, Martha. "Nos requebros do Divino: lundus e festas populares no Rio de Janeiro do século XIX". In CUNHA, Maria Clementina P. (org.) *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas : Ed. Unicamp, 2005, pp. 247-275.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

_____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”; “Idéias para a sociologia da música”, in ADORNO, BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER. *Os pensadores*. São Paulo : Abril Cultural, 1980.

_____. “Sobre música popular”; “Por que é difícil a nova música”, in *Theodor Adorno*. (org. Gabriel Cohn). São Paulo : Ática, 1986.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Música popular e indústria cultural*. Campinas : Dissertação de mestrado, 1989.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: a história de um século*. 1.^a ed., Rio de Janeiro : Funarte, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, vol. 2, 1999.

ALMEIDA, João Ferreira (trad.). *Bíblia sagrada contendo o velho e o novo testamento*. Rio de Janeiro : Sociedade Bíblica Britânica Estrangeira, 1937.

ALMEIDA, Norlandio M. de. *Cronologia de Castro Alves*. São Paulo : Ed. D. Pedro II, 1960.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro : F. Briguiet, 1958.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1982.

_____. *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. São Paulo : PMS – Dep. Cultura, 1946.

AMADO, James. “De Gregório de Matos a Caetano Veloso e outras palavras”. In *Revista Theroamericana*. Salvador, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo : INL - MEC, 1964.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo : Livraria Martins, 1965.

_____. *Música, doce música*. São Paulo : Livraria Martins, 1963.

_____. *Pequena história da música*. 8.^a ed., Belo Horizonte : Itatiaia, 1980.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo : Ricordi Brasileira, 1963.

- ARAÚJO**, Raimundo. *Cantador, verso e viola*. Rio de Janeiro : Ed. Pongetti, 1974.
- AZEVEDO**, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil, 1800-1950*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BAKHTIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo : Hucitec, 1987.
- BANDEIRA**, Manuel. "A versificação em língua portuguesa". In. *Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro, 1960, v. VI. pp 3239-3249.
- BARTHES**, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995.
- BOSI**, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39ª ed., São Paulo : Cultrix, 1994.
- BRAGA**, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. 2.ª ed., 3 vol., Lisboa : Portugalá, 1906.
- BRANDÃO**, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo : Ed. Unesp/INEP/Imprensa Oficial, 2001.
- BRANT**, Celso. *Poetas da música*. Rio de Janeiro : Departamento de Imprensa Nacional/MEC, 1958.
- _____. *Cancioneiro popular português*. 2.ª ed., Lisboa : Portugalá, 1911.
- BRANCO**, Luiz de Freitas. *História Popular da Música*. Lisboa : Cosmos, 1943.
- BROCA**, Brito. *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos - Vida Literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo : Polis - INL - MEC, 1979, pp. 63-82.
- CALDAS**, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo : Ática, 1985.
- CAMILO**, Vagner. *Risos entre pares – poesia e humor românticos*. São Paulo : Edusp/FAPESP, 1997.
- CAMPOS**, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.ª ed., São Paulo : Perspectiva, 1993.
- CANDIDO**, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 3ª. ed., São Paulo : Martins Editora, 1969, vol. 2.
- _____. *Literatura e sociedade*. 6.ª ed., São Paulo : Ed. Nacional, 1980.
- _____. *Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo*. 10.ª ed., São Paulo : DIFEL, 1984.

_____. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 8ª ed., São Paulo : Ed. Ática, 2001.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed., São Paulo : Ed. Humanitas, 2004.

CANDIDO, A. e **CASTELLO**, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo : DIFEL, 1971.

CARDOSO, Nuno Catharino. *Poetas românticos e ultra-românticos*. Lisboa : Portugalíia, s/d.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: Análise Poético-Musical*. Rio de Janeiro : Codecri, 1983.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4.ª ed., São Paulo : Melhoramentos - INL, 1979.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3.ª edição. São Paulo : Ed. Itatiaia, 1984.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano : Ed. Fratelli Riccioni, 1926.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo : Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1988.

CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo : Ática, 1986.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo : Cultrix, 1974.

CUNHA, Fausto. "A poesia Romântica". In *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1979, 45-72.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo : Edusp, 1996.

DANTAS, José M. de Souza. *MPB: o canto e a canção*. Rio de Janeiro : Ao livro técnico, 1988.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1978.

DEL PRIORE, Mary. *Mulheres no Brasil Colonial*. São Paulo : Contexto, 2000.

_____. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo : Contexto, 1997.

DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro : Zahar, 1988.

- D'INCAO**, Maria Ângela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo : Contexto, 1989.
- DUBY**, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- ECO**, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5.^a ed., São Paulo : Ed. Perspectiva, 1993.
- FONSECA**, Aleilton. *Enredo romântico, música ao fundo*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1997.
- FREITAS**, Frederico de. *A modinha portuguesa e brasileira. Alguns aspectos do seu particular interesse musical*. Lisboa : Braga, 1974.
- FREITAS**, Marcos Cezar de. (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo : Contexto, 2003.
- FREITAS FILHO**, Armando. *Poesia Vírgula Viva*. 1.^a ed., Rio de Janeiro : Europa, 1979, pp. 83-122.
- GALVÃO**, Walnice Nogueira. "Moderna música popular brasileira: uma análise ideológica". IN *Saco de gatos*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.
- GOLDSTEIN**, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 8.^a ed., São Paulo : Ática, 1994.
- GUINSBURG**, J. *Romantismo*. São Paulo : Perspectiva, 1993.
- HADDAD**, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, 1960.
- HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich. *Introdução a história da filosofia*. 2.^a ed., Coimbra : Armênio Amado, 1952.
- HOLST**, Imogen. *ABC de la musica*. 2.^a ed., Madrid : Taurus, 1989.
- JOUE**, Vincent. *A leitura*. São Paulo : Ed. Unesp, 2002.
- KIEFER**, Bruno. *A modinha e o lundu*. 2.^aed., Porto Alegre : Editora Movimento, 2000.
- _____. *História da música brasileira: dos primórdios a 1922*. 3.^aed., Porto Alegre : Editora Movimento, 2000.
- KIEFFER**, Ana Maria. "A comédia musical urbana". In *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo : FAAP, 2003, pp.193-213.

- LANGE**, Francisco Kurt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1981.
- LIMA BARRETO**, Afonso Henrique de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo : Moderna, 1988.
- LIMA**, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo : Edusp, 2001.
- LIRA**, Mariza. *Brasil Sonoro*. Rio de Janeiro : F. Briguier, 1957.
- LOBO**, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro : UFRJ-PROED, 1987, 42-49.
- LOPES**, Óscar. *Uma arte de música e outros ensaios*. Porto : Oficina Musical, 1986.
- MACLUHAN**, M. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto : Toronto University Press, 1962.
- MARIZ**, Vasco. *A canção Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. 3.^a ed., Rio : Civilização Brasileira - INL, 1977.
- _____. *Vida musical*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1994.
- MARQUES**, Pedro. *Manuel Bandeira e a música*. Dissertação de Mestrado defendida no IEL – UNICAMP, 2003.
- MARTINS**, Mario. *Estudos de literatura medieval*. Braga : Livraria Cruz, 1956.
- _____. *Estudos de cultura medieval*. Braga : Ed. Verbo, 1969.
- MARTINS**, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo : Fulgor, 1966.
- MARTINS**, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2.^a ed., Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983.
- MATOS**, Cláudia N., **TRAVASSOS**, Elizabeth e **MEDEIROS**, Fernanda T. de. *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro : CNPQ/7 Letras, 2001.
- MAUL**, Carlos. *Casimiro de Abreu, o poeta do amor*. Rio de Janeiro : Coelho Branco, 1939.
- MAURÍCIO**, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas Modinhas*. 3.^a ed., Belo Horizonte : Editora São Vicente, 1982.
- MEGALE**, H.; **OSAKABE**, H. *Textos medievais portugueses e suas fontes*. São Paulo : Humanitas, 1999.
- MEGALE**, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis : Vozes, 1999.

- MELLO**, Guilherme Teodoro P. de. *A música no Brasil*. Salvador : Tipografia de São Joaquim, 1908.
- MENDES**, Eunice E. Pereira. *Contribuição para o estudo da modinha*. São Paulo : 1959.
- MENDES**, Julia de Brito. *Canções populares do Brasil*. Rio de Janeiro : Livraria Cruz Coutinho, 1911.
- MENEZES**, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo : EDUSP, 1996.
- MERQUIOR**, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve história da Literatura Brasileira*. 3ª ed., Rio de Janeiro : Topbooks, 1996.
- MOISÉS**, Massaud. *Romantismo*. 2.ª ed., São Paulo : Cultrix, 1989.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo : Ed. Cultrix, 1974.
- MORAES**, J. Jota de. *Música da modernidade – origens da música do nosso tempo*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- MORAES FILHO**, Mello. *Cantares Brasileiros - cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro : SESC- RJ/ Depto. de Cultura/ INELIVRO, 1981.
- _____. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro : Garnier, 1907.
- MOURA**, Roberto M. *MPB: caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. 2ª ed., Rio de Janeiro : Vitale, 1998.
- NASCENTES**, Antenor (org.). *Poesias Completas de Laurindo Rabelo*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- NAVES**, Santusa Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NEGREIROS**, Eliete Eça. *Ensaçando a canção II – Paulinho da Viola*. São Paulo : Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Filosofia da FFLCH – USP, 2002.
- NEVES**, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1.ª ed., São Paulo : Ricordi, 1981.
- NOBRE**, Marlos. “O Romantismo na Música”. In *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1979, 99-107.

NUNES, J.J. *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1932.

OLIVEIRA, Franklin de. "A Filosofia no Romantismo". In *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1979, 73-97.

OLIVEIRA, A. Resende. *Depois do espetáculo trovadoresco*. Lisboa : Cosmos, 1992.

ONG, W. *Orality and Literacy*. Nex York : Methuen, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 1986.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo : Olho D'Água, 1995.

PARANHOS, Haroldo. *História do Romantismo no Brasil*. São Paulo : Edições Cultura Brasileira, 1937.

PEDREIRA, Esther. *Lundus e modinhas antigas*. Salvador : Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves, o poeta e o poema*. São Paulo : W.M. Jackson, 1947.

PEQUENO. Mercedes Reis. "Impressão musical no Brasil". In: MARCONDES, Marcos Antônio (editor). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo : Art Editora, 1977, volume 2, pp. 352-63.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 1.^a ed., Rio de Janeiro : Elo editora, 1988.

PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 3^a ed., São Paulo : Martins Editora, 1946.

PIVA, Luiz. *Literatura e Música*. 1.^a ed., Brasília : Musimed, 1990.

PORTO ALEGRE. Araújo. *A lanterna mágica, periódico plástico-filosófico*. Rio de Janeiro, 1844-45.

PRINA, Carlo. *Castro Alves, as mulheres e a música*. São Paulo : Martins Editora, 1960.

RAMOS, Péricles E. da Silva. *Poesia romântica*. São Paulo : Melhoramentos, 1965.

RIBEIRO, R.J. *Os sentidos da paixão*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2.^a ed., Rio de Janeiro : Garnier, 1902.

_____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis : Vozes, 1977.

_____. “Novas contribuições para o folclore brasileiro”. In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. IV, 1933, pp. 67-69.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira – dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo : Edusp, 1995.

ROUSSEAU, J-J. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In *Os pensadores*. 5^a ed., São Paulo : Nova Cultural, 1991.

RUI, Afonso. *Boêmios e Seresteiros do Passado*. 1.^a ed., Salvador : Livraria Progresso Editora, 1954, p.11.

SALLES, David (org.). *Primeiras Manifestações da Ficção na Bahia*. Salvador : Universidade Federal da Bahia, 1973, pp. 15-6.

SANDRIN, Jean. *Enfants trouvés, enfants ouvriers - XVIIè-XIXème siècles*. Paris : Aubier, 1979.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro : Vozes, 1978.

SANTOS, Maria Luíza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1942.

SANTOS, Rubens Pereira dos. *Poetas românticos brasileiros*. São Paulo : Scipione, 1993.

SCHILLER, Friedrich. “Sobre poesia ingênua e sobre poesia sentimental”. In

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo : Iluminuras, 1994.

SEVERIANO, Jairo e **MELLO**, Zuza Homem de. *A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras - vol. 1: 1901-1957*. 4.^a ed., São Paulo : Editora 34, 1999.

_____. *A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras - vol. 2: 1958-1985*. 3.^a ed., São Paulo : Editora 34, 1999.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Lírica Modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro : Rio Editora, 1976.

SOUSA, Sebastião de. *Discografia da Literatura Brasileira*. 1.^a ed., Rio de Janeiro : Cátedra - MEC, 1977.

SPOERRI, Teophil. "Der rythmus des romanischen verses". In: *Trivium*. XV. 4, 1951.

SQUEFF, Enio e **WISNIK**, J. M. *Música*. São Paulo : Brasiliense, 1982.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro : Ed. Tempo Brasileiro, 1975.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo : EDUSP, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. "Música Popular urbana". In *Revista Livro Aberto*. São Paulo, nº 07, 1998.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 10^a ed., Belo Horizonte : Villa Rica Editoras, 1991.

THOMSON, George. *Marxismo e poesia*. Lisboa : Teorema, 1977.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Belo Horizonte : Oficina de Livros, 1992.

_____. *História social da música popular brasileira*. Lisboa : Caminhos da música, 1990.

_____. *Pequena história da música popular - da modinha à canção de protesto*. 2.^a ed., São Paulo : Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1975.

_____. *Música popular - um tema em debate*. 3.^a ed., São Paulo : Editora 34, 1997.

_____. *Música Popular: os sons que vêm da rua*. 1.^a ed., São Paulo : Edições Tinhorão, 1976.

_____. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. 1.^a ed., São Paulo : Editora Ática , 1981.

ULHOA, Martha Tupinambá de. "Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song." In *British Journal of Ethnomusicology*, 2000.

VALENÇA, José Rolim. *Modinha: raízes da música do povo*. São Paulo: Empresas Dow, 1985.

VALLE, Flausino R. *Elementos de folk-lore musical brasileiro*. São Paulo : Editora Nacional, 1936.

VÁRIOS. *Enciclopédia da música brasileira – popular, erudita e folclórica*. 2.^a ed., São Paulo : Art Editora, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro : Rio Fundo Editora, 1991.

_____. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro : Livraria Sant'anna, 1980.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a magia da música*. Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

_____. *Rio Antigo – Pitoresco e musical*. Rio de Janeiro : Gráfica Ortibril, 1980.

_____. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889-1939*. Rio de Janeiro : IHGB, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo : Editora Nacional, 1969.

_____. “A fração Bloomsbury”. In *Revista Plural*. São Paulo : USP, n. 6, 1999, 139-168.

WISNIK, José M. “Quando a literatura encontra a música” [Entrevista a Kika Mandaloufas]. São Paulo, *Jornal da USP*, 18-24 jun. 2001, p. 14.

_____. “Obsessão musical molda o escritor”. São Paulo, *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 26 ag. 1993, p. 6.

_____. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo : Ática, 1987, pp. 114-123.

WISNIK, José M. “Sábia tristeza”. São Paulo, *Jornal de resenhas, Folha de São Paulo*, 10 março 2001, p. 3.

_____. “A gaia ciência — literatura e música popular no Brasil”. In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada — poesia, música e voz*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2001.

ZAGURY, Eliane. *Castro Alves de todos nós*. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo : EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo : Hucitec, 1997.

14. DISCOGRAFIA

- BARROSO**, Inezita. *Modinhas*. Continental n.º 156978546, 1970.
- BETHÂNIA**, Maria. *Recital na Boite Barroco*. LP Odeon n.º SMOFB 3545, 1968.
- _____. *Diamante verdadeiro*. BMG n.º 7432171155-2, 1999.
- BRUNO**, Lenita & Orquestra. *Modinhas fora de moda*. Festa LP FVO 6005, 1960.
- BUARQUE**, Chico. *As cidades*. BMG n.º 7432163233-2, 1998.
- BYINGTON**, Olívia. *A dama do encantado*. WEA n.º398420455-2, 1997.
- CALAZANS**, Teca. *Teca Calazans canta Villa-Lobos*. Kuarup n.º KCD 120, 1998.
- _____. *Coleção Funarte – Mário de Andrade*. Atração Fonográfica, 1985.
- CARDOSO**, Elizeth. *Canção do amor demais*. LP Festa n.º FT 1801, 1958.
- COSTA**, Alaíde e **BRASIL**, João Carlos Assis. *Alaíde Costa & João Carlos Assis Brasil*. Movieplay n.º BS-260, 1995.
- COSTA**, Maricenne. *Como tem passado!!*. CPC UMES n.º CPC 026, 1999.
- CY**, Quarteto em. *Quarteto em CY em 1000 Kilohertz*. LP Philips n.º 6349.407, 1979.
- _____. *Vinícius em CY*. CID n.º CD 100/7, 1993.
- DALTRO**, Andréa. *Modinhas brasileiras*. Nimbus Records n.º5523, 1997.
- DUTRA**, Altamar. *Mais sentimental*. RCA Vitor n.º 103.0240, 1978.
- GIL**, Gilberto. *O sol de Oslo*. Pau Brasil n.º 0014, 1998.
- GODOY**, Maria Lúcia. *Modinhas Imperiais*. Independente n.º10308, 2003.
- HIME**, Olívia. *Máscara*. Columbia n.º XSB 2748, 1983.
- _____. *Alta madrugada*. Paradoxx Music n.º 3208006-1, 1997.
- _____. *Serenata de uma mulher: Olívia Hime canta Chiquinha Gonzaga*. Kuarup n.º KCD 108 RD 017, 1998.
- _____. *Canção transparente*. Biscoito Fino n.º bf712, 2004.
- HOLLANDA**, Ana de. *Tão simples*. Movieplay n.º BS-249, 1995.
- JOYCE**. *Negro demais no coração*. LP SBK n.º 853987-2, 1988.
- KIEFFER**, Anna Maria. *Viagem pelo Brasil*. Estúdio Eldorado, 1990.
- MATOGROSSO**, Ney. *O cair da tarde*. Polygram n.º 536246-2, 1997.
- MONTEIRO**, Doris. *Doris*. LP Odeon n.º SC-10.078, 1966.

MORAES, Vinícius. *Vinícius de Moraes - História da música popular brasileira*. LP RCA - Abril Cultural n.º MPB 24, 1971.

MOREIRA, Cida. *Um canção pelo ar...* Kuarup nº177, 2003.

PEQUENO, Dianna. *Cantigas*. Selo Rádio MEC nº 15263, 2001.

SALMASO, Mônica e **BELLINATI**, Paulo. *Afro-sambas*. Atração n.º ATR 32001, 1995.

TAIGUARA. *Taiguara*. Odeon nº MOFB 3614, 1968.

VÁRIOS. *A modinha*. Companhia Internacional de Seguros, 1977.

15. ANEXOS⁶⁷

DOCES MODINHAS PRA IAIÁ, BULIÇOSOS LUNDUS PRA IOIÔ

Faixas:

1. *Tirana* (Castro Alves/?) – Nara Leão
2. *Minha Maria é bonita* (Castro Alves/?) – Andrea Daltro
3. *Maria* (Castro Alves/?) – Dianna Pequeno
4. *O gondoleiro do amor* (Castro Alves/ Salvador Fábregas) – Luiz Cláudio
5. *Ó pálida madona* (Castro Alves/?) – Andrea Daltro
6. *A duas flores* (Castro Alves/Xisto Bahia) – Andrea Daltro
7. *Canção do violeiro* (Castro Alves/João Pernambuco) – Andrea Daltro
8. *Sonho da Boêmia* (Castro Alves/?) – Andrea Daltro
9. *O coração* (Castro Alves/?) – Andrea Daltro
10. *Hei de amar-te até morrer* (Atrib. a Moniz Barreto e a Francisco José Martins) – Andrea Daltro
11. *Mucama* (Gonçalves Crespo/?) – Luiz Cláudio
12. *Mater dolorosa* (Gonçalves Crespo/Alberto Nepomuceno) – Anna Maria Kieffer
13. *Coração triste* (Machado de Assis/Alberto Nepomuceno) – Anna Maria Kieffer
14. *O bem-te-vi* (Melo Moraes Filho/ Miguel Emídio Pestana) – Carlos José
15. *A mulata* (Melo Moraes Filho/Xisto Bahia) – Nara Leão
16. *Canção do exílio* (Gonçalves Dias/José Amat) – Maria Lúcia Godoy
17. *O sono* (Gonçalves Dias/Alberto Nepomuceno) – Anna Maria Kieffer
18. *A marrequinha* (*Lundu da marrequinha*) (Paula Brito/Francisco Manuel da Silva) – Anna Maria Kieffer
19. *Lá no Largo da Sé* (Araújo Porto Alegre/Cândido Inácio da Silva) – Anna Maria Kieffer
20. *Tarantella dei Laverni Naturalisti* (Araújo Porto Alegre/José Maurício Nunes Garcia) – Anna Maria Kieffer
21. *Lundu dos Lavernos* (Araújo Porto Alegre/José Maurício Nunes Garcia) – Anna Maria Kieffer
22. *Fora o regresso* (Araújo Porto Alegre/José Maurício Nunes Garcia) – Anna Maria Kieffer
23. *As laranjas da Sabina* (Arthur Azevedo/Aluísio Azevedo) – Maricenne Costa
24. *A casa branca da serra* (Guimarães Passos/J.C. de Oliveira) – Luiz Cláudio

LETRA DOS POEMAS QUE INTEGRAM O CD

TIRANA

Versos de Castro Alves e música de autor anônimo

Data provável: 1867

⁶⁷ Em anexo, estão elencadas as faixas do cd “Doces modinhas pra iaiá, buliçosos lundus pra ioiô” que contém a gravação de 24 canções. Na seqüência, estão as letras das músicas que compõem o disco. Em seguida, transcrevi outros poemas musicados, bem como algumas partituras de modinhas e lundus que consegui recolher durante a pesquisa.

*Minha Maria é bonita,
Tão bonita assim não há;
O beija-flor quando passa
Julga ver o manacá.*

*Minha Maria é morena
Como as tardes de verão;
Tem as tranças da palmeira
Quando sopra a viração.*

*Companheiro o meu peito
Era um ninho sem senhor
Hoje tem um passarinho
Pra cantar o meu amor.*

*Quando eu morrer, só m'enterrem
Junto as palmeiras do val,
Pra eu pensar que é Maria
Que geme no taquaral.*

O GONDOLEIRO DO AMOR

Versos de Castro Alves e música de Salvador Fábregas
Data provável: 1867.

*Teus olhos são negros, negros,
Como as noites sem luar...
São ardentes, são profundos,
Como o negrume do mar.*

*Sobre o barco dos amores,
Da vida boiando à flor,
Douram teus olhos a fronte
Do gondoleiro do amor.*

*Tua voz é cavatina
Dos palácios de Sorrento,
Quando a praia beija a vaga,
Quando a vaga beija o vento.*

*E como em noites de Itália,
Ama um canto o pescador,
Bebe a harmonia em teus cantos
O gondoleiro do amor.*

*Teu amor, na treva, é um astro,
No silêncio uma canção,*

*É brisa nas calmarias,
É abrigo no tufão.*

*Por isto eu te amo, querida,
Quer no prazer, quer na dor...
Rosa! Canto! Sombra! Estrela!
Do gondoleiro do amor!*

Ô PÁLIDA MADONA (Pensamento de amor)

Versos de Castro Alves e música de autor anônimo

*Ô pálida madona de meus sonhos,
Bela filha dos cerros de Engadi!
Vem inspirar os cantos do poeta,
Rosa branca da lira de Davi!*

*Todo o amor que em meu peito repousava,
Como o orvalho das noites ao relento,
A teu seio elevou-se, como as névoas,
Que se perdem no azul do firmamento.*

*À tarde, quando chegas á janela,
A trança solta, onde suspira o vento,
Minha alma te contempla de joelhos
A teus pés vai gemer meu pensamento.*

A DUAS FLORES

Versos de Castro Alves música de Xisto Bahia

*São duas flores unidas,
São duas rosas nascidas
Talvez no mesmo arrebol,
Vivendo no mesmo galbo,
Da mesma gota de orvalho,
Do mesmo raio de sol.*

*Unidas, bem como as penas
Das duas asas pequenas
De um passarinho do céu...
Como um casal de rolinhas,
Como a tribo de andorinhas
Da tarde mo frouxo véu.*

*Unidas, bem como os prantos,
Que em parelha descem tantos
Das profundezas do olhar...
Como o suspiro e o desgosto,*

*Como as covinhas do rosto,
Como as estrelas do mar.*

*Unidas... Ai quem pudera
Numa eterna primavera
Viver, qual vive esta flor.
Juntar as rosas da vida
Na rama verde e florida,
Na verde rama do amor!*

CANÇÃO DO VIOLEIRO

Versos de Castro Alves e música de João Pernambuco

*Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração 'stá deserto,
'Stá deserto o mundo inteiro.
Quem viu a minha senhora
Dona do meu coração?*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

*Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio.
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

SONHO DA BOÊMIA

Versos de Castro Alves e música de autor anônimo

*Vamos, meu anjo, fugindo,
A todos sempre sorrindo,
Bem longe nos ocultar...
Como boêmios errantes,
Alegres e delirantes
Por toda a parte a vagar.*

*Uma casinha bonita,
Lá onde o mato se agita
Do vento ao leve soprar*

*Como boêmios amantes
Que dizem vagando errantes
“P’ra ser feliz basta amar”!*

O CORAÇÃO

Versos de Castro Alves e música de autor de anônimo

*O coração é o colibri dourado
Das veigas puras do jardim do céu.
Um — tem o mel da granadilha agreste,
Bebe os perfumes, que a bonina deu.*

*O outro — voa em mais virentes balsas,
Pousa de um riso na rubente flor.
Vive do mel — a que se chama — crenças —,
Vive do aroma — que se diz — amor.*

HEI DE AMAR-TE ATÉ MORRER

Canção de autoria duvidosa. Muitos pesquisadores atribuem a composição a Moniz Barreto (versos) e Francisco José Martins (música).

*Ingrata, por que me foges?
Por que me fazes sofrer?
É inútil me fugires,
Hei de amar-te até morrer!*

*Onde quer que vás, ingrata
A tua sombra hei de ser
Hei de morrer por amar-te
Hei de amar-te até morrer!*

MUCAMA

Versos de Gonçalves Crespo e música de autor anônimo.
Data provável: 1846.

*Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado,
Co’um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata!
Por quem o feitor
Diziam que andava perdido de amor!*

*Um pobre mascate que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus magoados,
Amando a faceira de olhos rasgados,
Ousou confessar-lhe com voz timorata...*

*Amaste-o, mulata,
E o triste feitor
Chorava na sombra perdido de amor.*

*Um dia encontraram na escura senzala
O catre da bela mucama vazio.
Embalde recortam pirogas o rio,
Embalde procuram no escuro da mata.
Fugira a mulata
Por quem o feitor
Se foi definhando perdido de amor.*

MATER DOLOROSA

Versos de Gonçalves Crespo e música de Alberto Nepomuceno
Data provável: 1894

*Quando se fez ao largo a nave escura
Na praia esta mulher ficou chorando,
No doloroso aspecto figurando
A lacrimosa estátua d'amargura.*

*Dos céus a curva era tranqüila e pura:
Das gementes alciones o bando
Via-se ao longe, em círculos, voando
Dos mares sobre a cérula planura.*

*Nas ondas se atufara o sol radioso,
E a lua sucedera, astro mavioso,
De alvor banhando os alcantis das fragas...*

*E aquela pobre mãe, não dando conta
Que o sol morrera, e que o luar desponta,
A vista embebe na amplidão das vagas...*

CORAÇÃO TRISTE

Versos de Machado de Assis e música Alberto Nepomuceno
Data provável: 1899

*No arvoredo sussurra o vendaval do outono,
Deita as folhas à terra, onde não há florir,
E eu contemplo sem pena esse triste abandono;
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.*

*Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando sol descamba, o vale anoitecer,
A montanha da alma, a tristeza amorosa
Também de ignota sombra enche todo o meu ser.*

*Transforma o frio inverno a água em pedra dura,
Mas torna a pedra em água um raio de verão;
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,
Vê se podes fundir meu triste coração.*

O BEM-TE-VI

Versos de Melo Moraes Filho e música de Miguel Emídio Pestana

Data provável: 1901

*À sombra frondosa de enorme mangueira
Coberta de flores, da tarde ao cair,
A virgem dos campos, morena, garbosa,
Contava ao amante meiguices, a rir.*

*O céu era belo na beira da estrada.
Cantava o encontro nas moitas de ipê!
E os olhos da virgem tornaram-se lânguidos,
E os lábios mais rubros que o rubro café.*

*E qual uma flecha que envia o selvagem
Uma ave num ramo, num galho pousou!...
E o jovem dizia palavras mais ternas
E a virgem mais ternas venturas sonhou.*

*Se deres-me um beijo, trigueira, em minh'alma
Terás sempre afetos, delírio paixão,
No pouso uma rede de penas, bem feita,
Na minha viola saudosa canção.*

*Depois desse beijo, talvez que o primeiro,
Não si que mistério passara-se ali,
Cobrira a trigueira, vexada, o semblante
E a ave voando, gritou: "Bem-te-vi!"*

A MULATA

Versos de Melo Moraes Filho e música de Xisto Bahia

Data provável: 1897

*Eu sou mulata vaidosa
Linda, faceira, mimosa
Quais muitas brancas não são!
Tenho os requebros mais belos
Se a noite são meus cabelos
O dia é meu coração.*

*Sobre a camisa bordada
Fina, tão alva rendada
Treme meu seio moreno.*

*É como geme cheiroso
Que pende ao galho frondoso
Coberto pelo sereno*

*Nos becos da chinelinha
Quem voa mais levezinha
Mais levezinha que eu.
Eu sou mulata tafula
No samba rompendo a chula
Ninguém jamais me venceu.*

*Meus brincos de pedraria
Tomam fazendo harmonia
Com meu bordão reluzente
Na correntinha de prata
Tem sempre, sempre a mulata
Figuinhas de boa gente*

*Na frente ainda que baça
Me assenta um torço de cassa
Melhor que c'roa gentil
E eu posso dizer ufana
Que, por mulata baiana,
Outra não há no Brasil.*

CANÇÃO DO EXÍLIO

Versos de Gonçalves Dias e música de José Amat
Data provável: 1852

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.*

*Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.*

*Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

*Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar —sozinho, à noite—*

Mais prazer eu encontro lá;

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;*

*Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

O SONO

Versos de Gonçalves Dias e música de Alberto Nepomuceno

Data provável: 1901

*Nas horas da noite, se junto a meu leito
Houveres acaso, meu bem, de chegar,
Verás de repente que aspecto risonho
Que toma o meu sonho
Se o vens bafejar!*

*O anjo, que ao sono preside tranqüilo,
Ao anjo da terra não ceda lugar;
Mas deixe-o amoroso chegar-se ao meu leito,
Unir-se ao meu peito,
D'amor ofegar.*

*As notas que exalam as harpas celestes,
Os gozos, que os anjos só podem gozar,
Talvez também frua, se ao meu peito unida
T'encontro, ó querida,
No meu acordar!*

A MARREQUINHA (LUNDU DA MARREQUINHA)

Versos de Paula Brito e música de Francisco Manuel da Silva

Data provável: 1863

*Os olhos namoradores
Da engraçada iaiazinha,
Logo me fazem lembrar
Sua doce marrequinha.*

*Iaiá me deixe
Ver a marreca
Se não eu morro
Leva-me a breca.*

*Quem a vê linda e mimosa
Pequenina e redondinha
Não diz que conserva presa
Sua doce marrequinha*

*Iaiá, não teime
Solte a marreca
Senão eu morro
Leva-me à breca*

*Se dançando á Brasileira,
Quebra o corpo a iaiasinha,*

Refrão

*Com ela brinca pulando
Sua bela marrequinha*

Refrão

*Quem a vê terna e mimosa,
Pequenina e redondinha,
Não diz que conserva presa
Sua bela marrequinha.*

Refrão

*Nas margens da Caqueirada
Não há só bagre e tainha:
Ali foi que ela criou
Sua bela marrequinha.*

Refrão

*Tanto tempo sem beber...
Tão jururu... coitadinha!..
Quase que morre de sede
Sua bela marrequinha.*

LÁ NO LARGO DA SÉ

Versos de Araújo Porto Alegre e música de Cândido Inácio da Silva

Data provável: 1837

*Lá no Largo da Sé Velha
'stá vivo um longo tutu
Numa gaiola de ferro,
Chamado surucucu.
Cobra feroz
Que tudo ataca;
'té d'algibeira
Tira pataca*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

*Os estrangeiros dão bailes
Pra regalar o Brasil;
Mas a rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil
Lindas modinhas
Vindas de França,
Nossos vinténs
Levam na dança.*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

*Água em pedra vem do norte
Pra sorvetes fabricar;
Que nos sorvem os cobrinhos
Sem a gente refrescar.
A pitanguinha,
Caju, cajá
Na goela fazem
Taratatá!*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

TARANTELLA DEI LAVERNI NATURALISTI

Versos de Araújo Porto Alegre e música de José Maurício Nunes Garcia
Data provável: 1844

*Vengão vere miei signori
Tutti questi meraviglie,
Tengo bestie straordinari
D'Asia, Europe e delle Antilbie...
Borbolete, gafanhote,
Crocodile, ximia informe
Popistrelli, vespe note,
Una pulga, fato enorme...
Ter merluce e un canario
Qui toca bene il trombone,
E parla vinte sei lingue,
Un siberio macacone
Una aranha
Que sbasbaca...
Tutto questo
Una pataca.*

*Toca, toca rialeja
Quiama gente di quatrini;*

Qui si vede maravilha!

Il nasso del Paganini,

Um sapato di Mosé,

La barba del Faraó,

I capelli di Voltér,

Lo scudo di Mirabó,

Una bota di Pilato,

La gorga del Tamburini,

La casaca di Alessandro,

E la spada del Rossini.

Di Platone

La matraca...

Per niente

Una pataca.

Signori, in questo vidrace

Sta il badegio qui canta,

La lacraia innamorata

D'um picapáo elefante...

Il somaro versatore,

Il porco naturalista,

L'arara que suona trompa,

Ed um macuco stadista...

La paca que dansa polka,

Il sapo gran violino,

Il cane coll'officlide,

Ed um rato concertino.

Cose rare!

Sol la paca...

Vale bene

La pataca.

Ecco ancora la gran vara

Que corto il mar Vermelho,

Ecco, qui, del padre Adano

Um osso del suo artelho:

La trombe de Jericó,

La queixada de Sansone,

La funda del rei David,

Il chapeo de Salomone;

Ecco di bruto e de Cezare

Lo orologio e lo cachimbo,

La siringa di Noé,

E qui um'alma del limbo

Toca, toca,

Non ti staca,

Quiama, quiama

La pataca.

Questa gambá di Archimede

Mi há custato tre milbione;

*Ecco il bigode terribili
Del grande Napoleone!
Nel tavolino vedete
Sigarrando Cicerone,
Ed il profeta maometo
C'um piato di macarrone;
Carlo Magno in paletó,
Il Camoens nella sua gruta
Col Dante bebendo birra,
Facendo la faccia bruta.
Al Tamoio
Nella maca!
E por niente!...
Uma pataca.*

*Ecco l'anta batizata.
Il quati predicatore,
Un capello califórnia;
E un macaco gran pittore...
Vedete qui la spingarda
Del grande Caramuru
La statua de Xenofonte
Il bronzo d'uno urubu;
Manuscriti botocudi,
Una balena que canta,
Un tatu maestro di spada,
E un burro, burro qu'ispanta...
Tengo já
La você fiaca...
Date, date
La pataca.*

LUNDU DOS LAVERNOS

Versos de Araújo Porto Alegre e música de José Maurício Nunes Garcia
Data provável: 1844

*Este mundo é um grão cabaço,
Cortado dá duas cuias:
Numa bebem os Lavernos,
Noutra bebem os Tapuias.
Se tu tens, ó minha vida
Duas cumbrucas de amor,
Sou Laverno, sou Tapuia
Sou um grande bebedor.*

*Este mundo é cosmorama
Com vistinhas de mil cores:
Nos palácios estão Lavernos*

Tapuias nos corredores.

*Se tu tens, ó minha vida
Um cosmorama gostoso,
Sou Laverno, sou Tapuia
Sou de tudo curioso.*

FORA O REGRESSO

Versos de Araújo Porto Alegre e música de José Maurício Nunes Garcia
Data provável: 1844

*Aprender artes, ofícios,
Estudar anos inteiros,
Enriquecer aos livreiros,
Só o faz rombo sandeu...
P'ra ser rico, nobre e sábio,
Com mil outros galardões,
Basta só nas eleições
Fazer papel de juden...*

*Cartinhas
Amáveis,
Chapinhas
Estáveis,
Troquinhas
Notáveis,
Urninhas mudáveis
E os manganões,
Espertalhões
Aos toleirões!
Tudo agiganta o progresso;
Viva o amor! Fora o regresso!*

*Padres, carolas, coveiros
Vão todos plantar batatas;
Já temos homeopatas,
Já não morre mais ninguém.
Sangrias, bichas, cautérios,
Em bolinhas se mudaram,
Os farmácios se acabaram
E o brusselismo também.*

*Ascitis
Bojuda,
Bronchitis
Pontuda,
Gatritis
Aguda,
Rachitis*

Que muda...
E os humoristas,
E os solidistas,
E os organistas,
E os razoristas,
Tudo agiganta o progresso;
Viva o amor! Fora o regresso!

Nova carreira se abriu
Além das tretas e ronha!
Um pelintra, um sem vergonha,
Se improvisa redator.
Unido a outros ciganos,
A pena imunda vendendo,
Calúnias mil escrevendo,
Quer campar por grão senbor!

Rabisca
Ladrando,
Faísca
Bramando,
Marisca
Ganbando,
Lambisca
Trepando.
Os publicistas,
Os estadistas,
Os moralistas
Idealistas
Tudo agiganta o progresso;
Viva o amor! Fora o regresso!

Decora um rapaz seis frases,
De um autor ou libelista,
Ei-lo já com longa vista,
Novo regenerador.
Prometendo o sol e a lua
Cabala, sai deputado;
Vende o voto, é magistrado.
E já visa o Senador.

Que moço
De tino!
É um poço
De fino!
Menino de troço!
Caroço
Ladino!

*Chegou a idade
Da liberdade;
Que felicidade
P'ra humanidade!
Tudo agiganta o progresso;
Viva o amor! Fora o regresso!*

AS LARANJAS DA SABINA

Versos de Arthur Azevedo e música de Aluísio Azevedo
Data provável: 1890

*Sou a Sabina, sou encontrada
Todos os dias lá na calçada (bis)
Lá na calçada da Academia
Da Academia de Medicina.*

*Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata (bis)
Deste modo povoaram
Quanto gostam da mulata
Ah...*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa a mulata sem canja (bis)
Mas... estudante de medicina
Nunca pode passar sem a laranja (bis)
A laranja, a laranja da Sabina*

*O senhor subdelegado,
Homem muito rezingueiro (bis)
Ai, mandou, por dois soldado,
Retirá o meu taboleiro,
Ai!...*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa a mulata sem canja (bis)
Mas... estudante de medicina
Nunca pode passar sem a laranja (bis)
A laranja, a laranja da Sabina.*

A CASA BRANCA DA SERRA

Versos de Guimarães Passos e música de J.C. de Oliveira.
Data provável: 1893.

*A casa branca da serra
Que eu fitava horas inteiras,
Entre as esbeltas palmeiras*

*Ficaste calma e feliz,
Ai, teu riso me deste,
Quando pisei tua terra!
Ai, de mim te esqueceste,
Quando deixei meu país.*

*Nunca te visse eu, formosa,
Nunca contigo falasse!
Antes nunca te encontrasse
Na minha vida enganosa!
Por que não se abriu a terra,
Por que os céus não me puniram,
Quando meus olhos te viram
Na casa branca da serra?*

*Embora tudo!... Bendigo
Essa ditosa lembrança
Que, sem me dar esperança,
Une-me ainda contigo.
Bendigo a “casa da serra”,
Bendigo as horas fagueiras,
Bendigo aquelas palmeiras,
Querida, da tua terra!*

DEMAIS POEMAS MUSICADOS

I. Poemas musicados de Gonçalves Dias

LIRA (BASTA UMA VEZ)

*Se me queres a teus pés ajoelhado,
Ufano de me ver por ti rendido
Ou já em mudas lágrimas banhado;
Volve, impiedosa,
Volve-me os olhos;
Basta uma vez!*

*Se me queres de rojo sobre a terra,
Beijando a fimbria dos vestidos teus,
Calando as queixas que meu peito encerra,
Dize-me, ingrata,
Dize-me: eu quero!
Basta uma vez!*

Mas se antes folgas de me ouvir na lira

*Louvor singelo dos amores meus,
Por que minha alma há tanto em vão suspira;
Dize-me, ó bela,
Dize-me: eu te amo!
Basta uma vez!*

MEU ANJO, ESCUTA

*Meu anjo, escuta: quando junto à noite
Perpassa a brisa pelo rosto teu,
Como suspiro que um menino exala;
Na voz da brisa quem murmura e fala
Brando queixume, que tão triste cala
No peito teu?
Sou eu, sou eu, sou eu!*

*Quando tu sentes lutuosa imagem
D'aflito pranto com sombrio véu,
Rasgado o peito por acerbos dores;
Quem murcha as flores
Do brando sonho? - Quem te pinta amores
Dum puro céu?
Sou eu, sou eu, sou eu!*

*Se alguém te acorda do celeste arroubo.
Na amenidade do silêncio teu,
Quando tua alma noutros mundos erra,
Se alguém descerra
Ao lado teu
Fraco suspiro que no peito encerra;
Sou eu, sou eu, sou eu!*

*Se alguém se aflige de te ver chorosa,
Se alguém se alegra co'um sorriso teu,
Se alguém suspira de te ver formosa
O mar e a terra a enamorar e o céu;
Se alguém definha
Por amor teu,
Sou eu, sou eu, sou eu!*

A CONCHA E A VIRGEM

*Linda concha que passava,
Boiando por sobre o mar,
Junto a uma rocha, onde estava
Triste donzela a pensar,
Perguntou-lhe – “Virgem bela,
Que fazes no teu cismar?”
- “E tu”, pergunta a donzela,*

*“Que fazes no teu vagar?”
Responde a concha: - “Formada
Por estas águas do mar,
Sou pelas águas levada,
Nem sei onde vou parar!”
Responde a virgem sentida,
Que estava triste a pensar:
- “Eu também vago na vida,
Como tu vagas no mar!
“Vais duma a outra das vagas,
Eu dum a outro cismar;
Tu indolente divagas,
Eu sofro triste a cantar.
“Vais onde te levas a sorte,
Eu, onde me leva Deus:
Busca a vida, - eu a morte;
Busca a terra, - eu os céus!*

SE TE AMO, NÃO SEI! (primeira parte do poema)

*Amar! se te amo, não sei.
Oíço aí pronunciar essa palavra de modo
Que não sei o que é amar.*

*Se amar, é sonhar contigo,
Se é pensar, velando , em ti,
Se é ter-te n'alma presente
Todo esquecido de mi!*

*Se é cobiçar-te, querer-te
Como uma bênção dos céus
A ti somente na terra
Como lá em cima a Deus;*

*Se é dar a vida, o futuro,
Para dizer que te amei:
Amo; porém se te amo
Como oíço dizer, - não sei.*

AGORA E SEMPRE

*Ponham-me embora na crestada Líbia,
Ou lá nas zonas em que o gelo mora
Ali tua alma viverá comigo
Ali teu nome!*

*Ponham-me em terras que leões só ceiam,
Nas altas serras que o condor habita;*

*Ali ainda viverá contigo
Minha alma ardente.*

*Faminto e triste na região deserta,
Co'os pés em sangue de esfarpada estilha.
Cortado o rosto de gelado vento,
Mádida a coma:*

*Ali aos urros do leão sedento,
Aos crebros gritos do condor alpestre,
Ardendo em chamas d'este amor sem termo,
Direi? Eu te amo!*

*Duros ferrolhos de prisão medonha
Escute embora sepultar-me em vida;
Embora sinta roxear-me os pulsos
Férreas algemas;*

*Embora malbos de tortura infame
Quebrem-me os ossos no medroso ecúleo:
Agudos dentes de tenaz raivosa
Mordam-me as carnes:*

*Nas feias sombras de cruel masmorra,
Nos duros tratos da tortura bruta,
Quer só comigo, quer em meio às gentes.
Direi: Eu te amo!*

*Mas nunca o gelo, nem a frágua ardente,
Nem brutas feras, nem crueza humana
Farão que eu sofra mais agudas dores,
Nem mais penadas!*

*Reclina-se outro em teu nevado seio,
Cinge-te o corpo em divinais carícias,
Beija-te o colo, beija-te o sorriso,
Gozá-te e vive!*

*E eu no entanto esforço-me com dores!
Praguejo o inferno que nos pôs tão longe,
Louco bravejo, misero soluço...
Desejo e morro!*

ZULMIRA

Sonhara-te eu na veiga de Granada,

*Tapetada de flores e verdura,
Onde o Darro e Xenil no lento giro
Volvem a linfa pura.*

*Ali te vejo em leda comitiva
Dos gentis cavaleiros do oriente,
Quando, deposta a malha do combate,
Vestem da paz a seda reluzente.*

*Ali te vejo num balcão sentada,
Grande preço da maura arquitetura,
Pejando as asas das noturnas brisas
Dum canto de ternura.*

*Ali te vejo, sim; mas mais me agrada
O que se m'afigura noutro instante,
Ver-te em vistosa tenda d'ouro e sedas,
Levantada no dorso do elefante.*

*E em roda, ao largo, o séquito pomposo
D'eunucos a teu gesto vacilantes
Em cestas fronteiras negras se destacam
Alvíssimos turbantes.*

*E pergunto quem és? — Então me dizem
Ciosos de guardar o seu tesouro,
Nome tão doce aos lábios, que parece
Escrever-se em cetim com letras d'ouro.*

PEDIDO

*Ontem no baile
Não me atendias!
Não me atendias,
Quando eu falava.*

*De mim bem longe
Teu pensamento!!
Teu pensamento,
Bem longe errava.*

*Eu vi teus olhos
Sobre outros olhos!*

*Sobre outros olhos,
Que eu odiava.*

*Tu lhe sorriste
Com tal sorriso!
Com tal sorriso,
Que apunhalava.*

*Tu lhe falaste
Com voz tão doce!
Com voz tão doce,
Que me matava.*

*Oh! não lhe fales,
Não lhe sorrias,
Se então só qu'rias
Exp'rimentar-me.*

*Oh! não lhe fales,
Não lhe sorrias,
Não lhe sorrias,
Que era matar-me.*

DESEJO

*Ah! que eu não morra sem provar, ao menos
Sequer por um instante, nesta vida
Amor igual ao meu!
Dá, Senhor Deus, que eu sobre a terra encontre
Um anjo, uma mulher, uma obra tua,
Que sinta o meu sentir;
Uma alma que me entenda, irmã da minha,
Que escute o meu silêncio, que me siga
Dos ares na amplidão!
Que em laço estreito unidas, juntas, presas,
Deixando a terra e o lodo, aos céus remontem
Num êxtase de amor!*

COMO EU TE AMO

*Como se ama o silêncio, a luz, o aroma,
O orvalho numa flor, nos céus a estrela,
No largo mar a sombra de uma vela,
Que lá na extrema do horizonte assoma;*

*Como se ama o clarão da branca lua,
Da noite na mudez os sons da flauta,*

*As canções saudosíssimas do nauta,
Quando em mole vaivém a nau flutua,*

*Como se ama das aves o gemido,
Da noite as sombras e do dia as cores,
Um céu com luzes, um jardim com flores,
Um canto quase em lágrimas sumido;*

*Como se ama o crepúsculo da aurora,
A mansa viração que o bosque ondeia,
O sussurro da fonte que serpeia,
Uma imagem risonha e sedutora;*

*Como se ama o calor e a luz querida,
A harmonia, o frescor, os sons, os céus,
Silêncio, e cores, e perfume, e vida,
Os pais e a pátria e a virtude e a Deus:*

*Assim eu te amo, assim; mais do que podem
Dizer-to os lábios meus, — mais do que vale
Cantar a voz do trovador cansada:
O que é belo, o que é justo, santo e grande
Amo em ti. — Por tudo quanto sofro,
Por quanto já sofri, por quanto ainda
Me resta de sofrer, por tudo eu te amo.
O que espero, cobiço, almejo, ou temo
De ti, só de ti pende: oh! nunca saibas
Com quanto amor eu te amo, e de que fonte
Tão terna, quanto amarga o vou nutrindo!
Esta oculta paixão, que mal suspeitas,
Que não vês, não supões, nem te eu revelo,
Só pode no silêncio achar consolo,
Na dor aumento, intérprete nas lágrimas.*

UMA VISÃO

*Quando o sono me pesa nos olhos
Revoar sinto em torno de mim
Vaga sombra que ameiga os meus sonhos
Talvez em forma de algum serafim.*

*Toda a noite um adejo suave
Me acalenta com meigo frescor
Vem, meu anjo dos olhos retintos
Vem levar-me nas asas do amor. (bis)*

*Passo a noite se acaso repouso,
Sempre a ver-te aos meus sonhos d'ouro;*

*Alva a tez, breve a boca rosada
Sobre o véu escondido um tesouro;
Numa rede de encantos me prendes
Com grinaldas de místico odor.
Vem, meu anjo, dos olhos retintos
Vem levar-me nas asas do amor. (bis)*

*Bela fada, que doura-me os sonhos
Que simpática a vida me fez!
Já não és ilusão mentirosa
Eu te vejo acordando talvez!
Belo anjo duma alma celeste
Seu doce olhar de graça e pudor.
Vem, meu anjo, dos olhos retintos
Vem me arroubar de extremos de amor.*

A LEVIANA

*És engraçada e formosa
 Como a rosa,
Como a rosa em mês d'Abril
És como a nuvem doirada
 Deslizada,
Deslizada em céus d'anil.*

*Tu és vária e melindrosa,
 Qual formosa
Borboleta num jardim,
Que as flores todas afaga,
 E divaga
Em devaneio sem fim.*

*És pura, como uma estrela
 Doce e bela,
Que treme incerta no mar:
Mostras nos olhos tua alma
 Terna e calma,
Como a luz d'almo luar.*

*Tuas formas tão danosas,
 Tão airozas,
Formas da terra não são;
Pareces anjo formoso,
 Vaporoso,
Vindo da etérea mansão.*

Assim, beijar-te receio,

*Contra o seio
Eu tremo de te apertar:
Pois me parece que um beijo
É sobejo
Para o teu corpo quebrar.*

*Mas não digas que és só minha!
Passa asinha
A vida, como a ventura;
Que te não vejam brincando,
E folgando
Sobre a minha sepultura.*

*Tal os sepulcros colora
Bela aurora
De fulgores radiante;
Tal a vaga mariposa
Brinca e pousa
Dum cadáver no semblante.*

II. Poemas musicados de Castro Alves

HEBRÉIA

*Pomba d'esp'rança sobre um mar d'escolhos!
Lírio do vale oriental, brilhante!
Estrela vésper do pastor errante!
Ramo de murta a recender cheirosa! ..*

*Tu és, ó filha de Israel formosa...
Tu és, ó linda, sedutora Hebréia...
Pálida rosa da infeliz Judéia
Sem ter o orvalho, que do céu deriva!*

*Por que descoras, quando a tarde esquiva
Mira-se triste sobre o azul das vagas?
Serão saudades das infândas plagas,
Onde a oliveira no Jordão se inclina?*

*Sonhas acaso, quando o sol declina,
A terra santa do Oriente imenso?
E as caravanas no deserto extenso?
E os pegureiros da palmeira à sombra?!...*

*Sim, fora belo na relvosa alfombra,
Junto da fonte, onde Raquel gemera,
Viver contigo qual Jacó vivera*

Guiando escravo teu feliz rebanho..

*Depois nas águas de cheiroso banho
Como Susana a estremecer de frio --
Fitar-te, ó flor do babilônio rio,
Fitar-te a medo no salgueiro oculto...*

*Vem pois!... Contigo no deserto inculto,
Fugindo às iras de Saul embora,
Davi eu fora, -- se Micol tu foras,
Vibrando na harpa do profeta o canto...*

*Não vês?... Do seio me goteja o pranto
Qual da torrente do Cédron deserto!...
Como lutara o patriarca incerto
Lutei, meu anjo, mas caí vencido.*

*Eu sou o lótus para o chão pendido.
Vem ser o orvalho oriental, brilhante!..
Ai! guia o passo ao viajor perdido,
Estrela vésper do pastor errante!...*

VERSOS A UM VIAJANTE

*Tenho saudades das cidades vastas,
Dos ínvios cerros, do ambiente azul...
Tenho saudades dos cerúleos mares,
Das belas filhas do país do sul!*

*Tenho saudades de meus dias idos
— Pét'las perdidas em fatal paul —
Pét'las, que outrora desfolhamos juntos,
Morenas filhas do país do sul!*

*Lá onde as vagas nas areias rolam,
Bem como aos pés da Oriental Stambul...
E da Tijuca na nitente espuma
Banham-se as filhas do país do sul.*

*Onde ao sereno a magnólia esconde
Os pirilampos "de lanterna azul",
Os pirilampos, que trazeis nas coifas,
Morenas filhas do país do sul.*

*Tenho saudades... ai! de ti, São Paulo,
— Rosa de Espanha no hibernar Friul —
Quando o estudante e a serenata acordam
As belas filhas do país do sul.*

*Das várzeas longas, das manhãs brumosas,
Noites de névoas, ao rugitar do sul,
Quando eu sonhava nos morenos seios
Das belas filhas do país do sul.*

REZAS

*Na hora em que a terra dorme
Enrolada em frios véus,
Eu ouço uma reza enorme
Enchendo o abismo dos céus...*

*Acendem-se os bentos círios
Dos vaga-lumes sutis!
"Ave!" murmuram os lírios,
"Ave!" dizem os covis!*

*Nos boqueirões há soluços...
Tem remorso o vendaval...
O mar se atira de bruços,
C'oas barbas pelo areal.*

*As nuvens ajoelhadas
Nos claustros ermos e vãos,
Passam as contas doiradas
Das estrelas pelas mãos.*

*A açucena, por criança,
Junta os dedos... reza e ri!
A palmeira larga a trança...
Reza nua como a buri.*

*A ventania que emboca
Pela serra colossal
É o organista que toca
Nos sifões da catedral.*

*Que fanatismos divinos
Nas lapas do campo alvar!
Da onça os olhos felinos
Dizem rezas ao luar.*

*Há luzes fosforescentes
Acesas pelos marnéis...
São as larvas penitentes
Rezando pelos fiéis.*

*Monstro e anjo a noite grupa
No pedestal da oração...
Quem sabe se a catadupa
Bate nos peitos do chão?*

*Pelo cipó solitário
Gota a gota o orvalho cai
Como as bagas do rosário
De filha que chora o pai.*

*Reza tudo que tem boca
Cheia de graça ou terror...
O ninho — junto da toca!
A cratera ao pé da flor!*

*Só enquanto a reza enorme
Reboa pela amplidão...
Como Ló... o Homem dorme
No colo da criação!!!*

CANÇÃO DE GOUNOD

I

*Quando cantas pendida
Por sobre o peito meu,
Ouves tu minha vida
Falando-te do céu?
A indolente cantiga
Desmaia de langor.
Cantai, formosa amiga!
Cantai, cantai, amor!*

II

*Quando ris, nesta boca
Rebenta amor a flux,
E minha alma vai louca
Arder-se em tua luz,
Teu sorriso é quem briga
Em perfume c'oa flor.
Cantai, formosa amiga!
Cantai, cantai amor!*

III

*Quando dormes tão pura,
Dos astros ao clarão,*

*Teu alento murmura
Dos beijos a canção.
Manto ou véu não te abriga
O marmóreo palor...
Cantai, formosa amiga!
Cantai! cantai amor!*

MOCIDADE E MORTE

*Oh! eu quero viver, beber perfumes
Na flor silvestre, que embalsama os ares;
Ver minh'alma adejar pelo infinito,
Qual branca vela n'amplidão dos mares.
No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
— Árabe errante, vou dormir à tarde
A sombra fresca da palmeira erguida.*

*Mas uma voz responde-me sombria:
Terás o sono sob a lájea fria.*

*Morrer... quando este mundo é um paraíso,
E a alma um cisne de douradas plumas:
Não! o seio da amante é um lago virgem...
Quero boiar à tona das espumas.
Vem! formosa mulher — camélia pálida,
Que banharam de pranto as alvoradas,
Minh'alma é a borboleta, que espaneja
O pó das asas lícidas, douradas ...
E a mesma voz repete-me terrível,
Com gargalhar sarcástico: — impossível!*

*Eu sinto em mim o borbulhar do gênio,
Vejo além um futuro radiante:
Avante! — brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete — avante! —
O futuro... o futuro... no seu seio...
Entre louros e bênçãos dorme a glória!
Após — um nome do universo n'alma,
Um nome escrito no Panteon da história.*

*E a mesma voz repete funerária:
Teu Panteon — a pedra mortuária!*

*Morrer — é ver extinto dentre as névoas
O fanal, que nos guia na tormenta:
Condenado — escutar dobres de sino,*

— Voz da morte, que a morte lhe lamenta —
Ai! morrer — é trocar astros por círios,
Leito macio por esquife imundo,
Trocar os beijos da mulher — no visco
Da larva errante no sepulcro fundo,

Ver tudo findo... só na lousa um nome,
Que o viandante a perpassar consome.

E eu sei que vou morrer... dentro em meu peito
Um mal terrível me devora a vida:
Triste Ahasverus, que no fim da estrada,
Só tem Por braços uma cruz erguida.
Sou o cipreste, qu'inda mesmo florido,
Sombra de morte no ramal encerra!
Vivo — que vaga sobre o chão da morte,
Morto — entre os vivos a vagar na terra.

Do sepulcro escutando triste grito
Sempre, sempre bradando-me: maldito! ~

E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,
Quando a sede e o desejo em nós palpita..
Levei aos lábios o dourado pomo,
Mordi no fruto podre do Asfaltita.
No triclinio da vida — novo Tântalo
O vinho do viver ante mim passa...
Sou dos convivas da legenda Hebraica,
O estilete de Deus quebra-me a taça.

É que até minha sombra é inexorável,
Morrer! morrer! soluça-me implacável.

Adeus, pálida amante dos meus sonhos!
Adeus, vida! Adeus, glória! amor! anelos!
Escuta, minha irmã, cuidadosa enxuga
Os prantos de meu pai nos teus cabelos.
Fora louco esperar! fria rajada
Sinto que do viver me extingue a lampa...
Resta-me agora por futuro — a terra,
Por glória - nada, por amor — a campa.

Adeus... arrasta-me uma voz sombria,
Já me foge a razão na noite fria! ...

MARIA

*Onde vais à tardezinha,
Mucama tão bonitinha,
Morena flor do sertão?*

*A grama um beijo te furta
Por baixo da saia curta,
Que a perna te esconde em vão...*

*Mimosa flor das escravas!
O bando das rolas bravas
Vooou com medo de ti!...
Levas hoje algum segredo...
Pois te voltaste com medo
Ao grito do bem-te-vi!*

*Serão amores deveras?
Ah! Quem dessas primaveras
Pudesse a flor apanhar!
E contigo, ao tom daragem,
Sonhar na rede selvagem...
À sombra do azul palmar!*

*Bem feliz quem na viola
Te ouvisse a moda espanhola
Da lua ao frouxo clarão...
Com a luz dos astros — por círios,
Por leito — um leito de lírios...
E por tenda — a solidão!*

O BAILE NA FLOR

*Que belas as margens do rio possante,
Que ao largo espumante campeia sem par!
Ali das bromélias nas flores doiradas
Há sílfos e fadas, que fazem seu lar...
E, em lindos cardumes,
Sutis vaga-lumes
Acendem os lumes
Pra o baile na flor.
E então — nas arcadas
Das pet'las doiradas,*

*Os grilos em festa
Começam na orquestra
Febris a tocar...
E as breves
Falenas
Vão leves,*

*Serenas,
Em bando
Girando,
Valsando,
Voando
No ar! ...*

A CANOA FANTÁSTICA

*Pelas sombras temerosas
Onde vai esta canoa?
Vai tripulada ou perdida?
Vai ao certo ou vai à toa?*

*Semelha um tronco gigante
De palmeira, que s'escoa...
No dorso da correnteza,
Como bóia esta canoa! ...*

*Mas não branqueja-lhe a velar
N'água o remo não ressoa!
Serão fantasmas que descem
Na solitária canoa?*

*Que vulto é este sombrio
Gelado, imóvel, na proa?
Dir-se-ia o gênio das sombras
Do inferno sobre a canoa! ...*

*Foi visão? Pobre criança!
À luz, que dos astros c'oa,
É teu, Maria, o cadáver,
Que desce nesta canoa?*

*Caída, pálida, branca!...
Não há quem dela se doa?!...
Vão-lhe os cabelos a rastos
Pela esteira da canoa!...*

*E as flores róseas dos golfos,
— Pobres flores da lagoa,
Enrolam-se em seus cabelos
E vão seguindo a canoa! ...*

CAPRICHOS

*Ai! quando
Brando
Vai o vento
Lento*

*À lua
Nua
Perpassar sutil;*

*E a estrela
Vela,
E sobra linfa
A ninfa
Suspira
Mira
O divinal perfil;*

*Num leito
Feito
De cheirosas
Rosas,
Risonhos
Sonhos
Sonharemos nós;*

*Revoltos,
Soltos
Os cabelos
Belos,
Vivace
A face,
Tremulante a voz*

*Cantos
E prantos
Que suspira
A lira,
A alfombra,
À sombra,
Encontrarei pra ti;*

*Celuta,
Escuta
De meu seio
O enleio...
Vem, linda,
Ainda
Há solidões aqui.*

NOITE DE AMOR

*Passava a lua pelo azul do espaço
De teu regaço
A namorar o alvor!
Como era tema no seu brando lume...
Tive ciúme
De ver tanto amor.*

*Como de um cisne alvinitentes plumas
Iam as brumas
A vagar nos céus,
Gemia a brisa — perfumando a rosa —
Terna, queixosa
Nos cabelos teus.*

*Que noite santa! Sempre o lábio mudo
A dizer tudo
A suspirar paixão
De espaço a espaço — um fervoroso beijo
E após o beijo
E tu dizias — "Não!... "*

*Eu fui a brisa, tu me foste a rosa,
Fui mariposa
— Tu me foste a luz!
Brisa — beijei-te; mariposa — ardi-me,
E hoje me oprime
Do martírio a cruz*

*E agora quando na montanha o vento
Geme lamento
De infinito amor,
Buscando debalde te escutar as juras
Não mais venturas...
Só me resta a dor.*

*Seria um sonho aquela noite errante?...
Diz, minha amante!...
Foi real... bem sei...
Ai! não me negues... Diz-me a lua, o vento
Diz-me o tormento...
Que por ti penei!*

NÃO SABES

*Quanta alta noite n'amplidão flutua
Pálida a lua com fatal palor,
Não sabes, virgem, que eu por ti suspiro
E que deliro a suspirar de amor.*

*Quando no leito entre sutis cortinas
Tu te reclinas indolente aí,
Ai! Tu não sabes que sozinho e triste
Um ser existe que só pensa em ti.*

*Lário dest'alma, sensitiva bela,
És minha estrela, meu viver, meu Deus.
Se olhas — me rio, se sorris — me inspiro,
Choras — deliro por martírios teus.*

*E tu não sabes deste meu segredo
Ab! tenho medo do teu rir cruel!...
Pois se o desprezo fosse a minha sorte
Bebera a morte neste amargo fel.*

*Mas dá-me a esperança num olhar quebrado,
Num ai magoado, num sorrir dó céu,
Ver-me-ás dizer-te na febril vertigem
"Não sabes, virgem? Meu futuro é teu"!*

SE EU TE DISSESSE

*Se eu te dissesse que cindindo os mares,
Triste, pendido sobre a vítrea vaga,
Eu desfolhava de teu nome as pétalas
Ao salso vento, que as marés afaga...*

*Se eu te dissesse que por ermos cimos,
Por ínvios trilhos de um país distante,
Teu casto riso, teu olhar celeste
Ungia o lábio ao viajor errante;*

*Se eu te dissesse que do alvergue à ermida,
Do monte ao vale, da chapada à selva,
Junta comigo vagueou tua alma;
Junta comigo pernoitou na relva;*

*Se eu te dissesse que ao relento frio
Dei minha fronte à viração gemente,
E olhando o rumo de teu lar — saudoso,
Molhei as trevas de meu pranto algente;*

*Se eu te dissesse, bela flor das saias!
Que eu dei teu nome dos sertões às flores!...
E ousei, na trova em que os pastores gemem,
Por ti, senhora, improvisar de amores;*

*Se eu te dissesse que tu foste a concha
Que o peregrino traz da Terra Santa,
Mago amuleto que no seio mora,
Doce relíquia... talismã que encanta!... ;*

*Se eu te dissesse que tu foste a rosa
Que ornava a gorra ao menestrel divino;
Cruz que o Templário conchegava ao peito
Quando nas naves reboava o hino;*

*Se eu te disse que tu és, criança!
O anjo-da-guarda que me orvalha as preces...;
Se eu te disserte... — Foi talvez mentira! —
Se eu te dissesse... Tu talvez dissesses...*

ADORMECIDA

*Uma noite, eu me lembro... Ela dormia
Numa rede encostada molemente...
Quase aberto o roupão... solto o cabelo
E o pé descalço do tapete rente.*

*'Stava aberta a janela. Um cheiro agreste
Exalavam as silvas da campina...
E ao longe, num pedaço do horizonte,
Via-se a noite plácida e divina.*

*De um jasmineiro os galbos encurvados,
Indiscretos entravam pela sala,
E de leve oscilando ao tom das auras,
Iam na face trêmulos — beijá-la.*

*Era um quadro celeste!... A cada afago
Mesmo em sonhos a moça estremecia...
Quando ela serenava... a flor beijava-a...
Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia...*

*Dir-se-ia que naquele doce instante
Brincavam duas cândidas crianças...
A brisa, que agitava as folhas verdes,
Fazia-lhe ondear as negras tranças!*

E o ramo ora chegava ora afastava-se...

*Mas quando a via despeitada a meio,
P'ra não zangá-la... sacudia alegre
Uma chuva de pétalas no seio...*

*Eu, fitando esta cena, repetia
Naquela noite lânguida e sentida:
"Ó flor! — tu és a virgem das campinas!
"Virgem! — tu és a flor da minha vida!..."*

O LAÇO DE FITA

*Não sabes, criança? 'Stou louco de amores...
Prendi meus afetos, formosa Pepita.
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!
Não rias, prendi-me
Num laço de fita.*

*Na selva sombria de tuas madeixas,
Nos negros cabelos da moça bonita,
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,
Formoso enroscava-se
O laço de fita.*

*Meu ser, que voava nas luzes da festa,
Qual pássaro bravo, que os ares agita,
Eu vi de repente cativo, submisso
Rolar prisioneiro
Num laço de fita.*

*E agora enleada na tênue cadeia
Debalde minh'alma se embate, se irrita...
O braço, que rompe cadeias de ferro,
Não quebra teus elos,
Ó laço de fita!*

*Meu Deus! As falenas têm asas de opala,
Os astros se libram na plaga infinita.
Os anjos repousam nas penas brilhantes...
Mas tu... tens por asas
Um laço de fita.*

*Há pouco voavas na célere valsa,
Na valsa que anseia, que estua e palpita.
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...
Beijava-te apenas...
Teu laço de fita.*

*Mas aí! findo o baile, despindo os adornos
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,*

*Talvez da cadeia libertes as tranças
Mas eu... fico preso
No laço de fita.*

*Pois bem! Quando um dia na sombra do vale
Abrirem-me a cova... formosa Pepital
Ao menos arranca meus louros da fronte,
E dá-me por c'roa...
Teu laço de fita.*

SONHO DA BOÊMIA

I

*Vamos, meu anjo, fugindo,
A todos sempre sorrindo,
Bem longe nos ocultar...
Como boêmios errantes,
Alegres e delirantes
Por toda a parte a vagar.⁶⁸*

II

*Há tanto canto na terra
Que uma vida inteira encerra!...
E que vida!... Um céu de amor!
Seremos dois passarinhos,
Faremos os nossos ninhos
Lá onde ninguém mais for.*

III

*Uma casinha bonita,
Lá na mata que se agita
Do vento ao mole soprar,
Com as folhas secas da selva
Com o lençol verde da relva
Oh! quanto havemos de amar!...⁶⁹*

⁶⁸ Foram utilizadas para virar música somente as duas primeiras estrofes.

⁶⁹ Nessa estrofe, a partir do segundo verso, há diferenças entre o poema e a letra da canção. Na música, houve versos da última estrofe que foram encaixadas na estrofe que foi musicada, o que resultou o seguinte trecho:

*Uma casinha bonita,
Lá onde o mato se agita
Do vento ao leve soprar
Como boêmios amantes
Que dizem vagando errantes
“P’ra ser feliz basta amar”!*

IV

*De manhã, inda bem cedo,
Hás de acordar, anjo ledô,
Junto do meu coração...
Ao canto alegre das aves
As nossas canções suaves,
Quais preces se ajuntarão.*

V

*Passearemos à sesta...
Sonharemos na floresta,
Sempre felizes, meu Deus!...
N'alma lânguida esteira,
Quanta canção faceira
Ouvirei dos lábios teus!...*

VI

*E à noite, no mesmo leito
Reclinada no meu peito,
Hei de ouvir os cantos teus.
A cada estrofe bonita
No teu seio, que palpita,
Terás cem beijos, por Deus!*

VII

*Farei poesias ou versos
Aos teus olhinhos perversas
Aos teus "anhos, meu bem!
Tu cantarás, é Manola,
Aquele moda espanhola
Que tantos requebros tem!*

VIII

*Depois, que lindas viagens!...
Veremos novas paisagens,
No sul, no norte, onde for...
Voando sempre, querida,
Co'a primavera da vida,
Co'a primavera do amor.*

IX

*Vamos, meu anjo, fugindo,
A todos sempre sorrindo
Bem longe nos ocultar.
Como boêmios errantes
Que repetem delirantes:
"P'ra ser feliz basta amar"!*

CANÇÃO DO BOÊMIO (RECITATIVO DA "MEIA HORA DE CINISMO") COMÉDIA DE COSTUMES ACADÊMICOS

*Que noite fria! Na deserta rua
Tremem de medo os lampiões sombrios.
Densa garoa faz fumar a lua,
Ladram de tédio vinte cães vadios.*

*Nini formosa! por que assim fugiste?
Embalde o tempo à tua espera conto.
Não vês, não vês?... Meu coração é triste
Como um calouro quando leva ponto.*

*A passos largos eu percorro a sala
Fumo um cigarro, que filei na escola...
Tudo no quarto de Nini me fala
Embalde fumo... tudo aqui me amola.*

*Diz-me o relógio cinicando a um canto
"onde está ela que não veio ainda?"
Diz-me a poltrona "por que tardas tanto?
Quero aquecer-te, rapariga linda."*

*Em vão a luz da crepitante vela
De Hugo clareia uma canção ardente;
Tens um idílio — em tua fronte bela...
Um ditirambo — no teu seio quente ...*

*Pego o compêndio... inspiração sublime
P'ra adormecer... inquietações tamanhas...
Violei à noite o domicílio, ó crime!
Onde dormia uma nação... de aranhas...*

*Morrer de frio quando o peito é brasa...
Quando a paixão no coração se aninha?...
Vós todos, todos, que dormis em casa,
Dizei se há dor, que se compare à minha!...*

*Nini! o horror deste sofrer pungente
Só teu sorriso neste mundo acalma...
Vem aquecer-me em teu olhar ardente...
Nini! tu és o cache-nez dest'alma.*

*Deus do Boêmio!... São da mesma raça
As andorinhas e o meu anjo louro...
Fogem de mim se a primavera passa
Se já nos campos não há flores de ouro ...*

*E tu fugiste, pressentindo o inverno.
Mensal inverno do viver boêmio...
Sem te lembrar que por um riso terno
Mesmo eu tomara a primavera a prêmio...*

*No entanto ainda do Xerez fogoso
Duas garrafas guardo ali... Que minas!
Além de um lado o violão saudoso
Guarda no seio inspirações divinas ...*

*Se tu viesses... de meus lábios tristes
Rompera o canto... Que esperança inglória...
Ela esqueceu o que jurar lhe vistes
Ó Paulicéia, Ó Ponte-grande, ó Glória!...*

*Batem!... que vejo! Ei-la afinal comigo...
Foram-se as trevas... fabricou-se a luz...
Nini! pequei... dá-me exemplar castigo!
Sejam teus braços... do martírio a cruz!...*

BOA NOITE

*Boa noite, Maria! Eu vou, me embora.
A lua nas janelas bate em cheio.
Boa noite, Maria! É tarde... é tarde. .
Não me apertes assim contra teu seio.*

*Boa noite! ... E tu dizes - Boa noite.
Mas não digas assim por entre beijos...
Mas não mo digas descobrindo o peito,
— Mar de amor onde vagam meus desejos!*

*Julietta do céu! Ouve... a calhandra
já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti? ... pois foi mentira...
Quem cantou foi teu hálito, divina!*

*Se a estrela-d'alva os derradeiros raios
Derrama nos jardins do Capuleto,
Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
"É noite ainda em teu cabelo preto..."*

*É noite ainda! Brilha na cambraia
— Desmanchado o roupão, a espádua nua
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua. . .*

*É noite, pois! Durmamos, Julieta!
Recende a alcova ao trescalar das flores.
Fechemos sobre nós estas cortinas...
— São as asas do arcanjo dos amores.*

*A frouxa luz da alabastrina lâmpada
Lambe voluptuosa os teus contornos...
Ob! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doudo afago de meus lábios mornos.*

*Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!*

*Ai! Canta a cavatina do delírio,
Ri, suspira, soluça, anseia e chora. . .
Marion! Marion!... É noite ainda.
Que importa os raios de uma nova aurora?!...*

*Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando:
— Boa noite! — formosa Consuelo.*

A VOLTA DA PRIMAVERA

*AI! Não maldigas minha fronte pálida,
E o peito gasto ao refter de amores.
Vegetam louros — na caveira esquelética
E a sepultura se reveste em flores.*

*Bem sei que um dia o vendaval da sorte
Do mar lançou-me na gelada areia.
Serei... que importa? o D. Juan da morte
Dá-me o teu seio — e tu serás Haidéia!*

*Pousa esta mão — nos meus cabelos úmidos!...
Ensina à brisa ondulações suaves!*

*Dá-me um abrigo nos teus seios tímidos!
Fala!... que eu ouço o pipilar das aves!*

*Já viste às vezes, quando o sol de maio
Inunda o vale, o matagal e a veiga?
Murmura a relva: "Que suave raio!"
Responde o ramo: "Como a luz é meiga!"*

*E, ao doce influxo do clarão do dia,
O junco exausto, que cedera à enchente,
Levanta a fronte da lagoa fria...
Mergulha a fronte na lagoa ardente ...*

*Se a natureza apaixonada acorda
Ao quente afago do celeste amante,
Diz!... Quando em fogo o teu olhar transborda,
Não vês minh'alma reviver ovante?*

*É que teu riso me penetra n'alma —
Como a harmonia de uma orquestra santa —
É que teu riso tanta dor acalma...
Tanta descrença!... Tanta angústia!... Tanta!*

*Que eu digo ao ver tua celeste fronte,
"O céu consola toda dor que existe.
Deus fez a neve — para o negro monte!
Deus fez a virgem — para o bardo triste!"*

O "ADEUS" DE TERESA

*A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus
E amamos juntos E depois na sala
"Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala*

*E ela, corando, murmurou-me: "adeus."
Uma noite entreabriu-se um reposteiro. . .
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus
Era eu Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa*

*E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"
Passaram tempos sec'los de delírio
Prazeres divinais gozos do Empíreo
... Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse - "Voltarei! descansa! .."*

Ela, chorando mais que uma criança,

*Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"
Quando voltei era o palácio em festa!
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei! Ela me olhou branca surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!*

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

III. Poemas musicados de Casimiro de Abreu

O QUE É SIMPATIA

*Simpatia - é o sentimento
Que nasce num só momento,
Sincero, no coração;
São dois olhares acesos
Bem juntos, unidos, presos
Numa mágica atração.*

*Simpatia - são dois galhos
Banhados de bons orvalhos
Nas mangueiras do jardim;
Bem longe às vezes nascidos,
Mas que se juntam crescidos
E que se abraçam por fim.*

*São duas almas bem gêmeas
Que riem no mesmo riso,
Que choram nos mesmos ais;
São vozes de dois amantes,
Duas líras semelhantes,
Ou dois poemas iguais.*

*Simpatia - meu anjinho,
É o canto de passarinho,
É o doce aroma da flor;
São nuvens dum céu d'agosto
É o que m'inspira teu rosto...
- Simpatia - é quase amor!*

ANJO!

*Eu era a flor desfolhada
Dos vendavais ao correr;*

*Tu foste a gota dourada
E o lírio pôde viver.*

*Poeta, dormia pálido
No meu sepulcro, bem só;
Tu disseste: - ergue-te Lázaro! -
E o morto surgiu do pó!*

*Eu era sombrio e triste...
Contente minh'alma é;
Eu duvidava... sorriste,
Já no amar tenho fé.*

*A forte que ardia em brasas
A seus delírios pôs fim
Sentindo a roçar das asas,
O sopro dum querubim.*

*Um anjo veio e deu vida
Ao peito de amores nu:
Minh'alma agora remida
Adora o anjo - que és tu!*

MEUS OITO ANOS

*Oh ! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais! (bis)*

*Como são belos os dias
Do despontar da existência!
- Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é - lago sereno,
O céu - um manto azulado,
O mundo - um sonho dourado,
A vida - um bino d'amor !*

*Oh ! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!*

POESIA E AMOR

*A tarde que expira,
A flor que suspira,
O canto da lira,
Da lua o clarão;
Dos mares na raia
A luz que desmaia,
E as ondas na praia
Lambendo-lhe o chão;*

*Da noite a harmonia
Melhor que a do dia,
E a viva ardentia
Das águas do mar;
A virgem incauta,
As vozes da flauta,
E o canto do nauta
Chorando o seu lar;*

*Os trêmulos lumes,
Da fonte os queixumes,
E os meigos perfumes
Que solta o vergel;
As noites brilhantes,
E os doces instantes
Dos noivos amantes
Na lua de mel;*

*Do templo nas naves
As notas suaves,
E o trino das aves
Saudando o arrebol;
As tardes lascivas
Erguendo-se altivas
Aos raios de sol;*

*A gota de orvalho,
Nas folhas do ingá;
O bater do seio,
Dos bosques no meio
O doce gorjeio
D'algum sabiá;*

*A órfã que chora,
A flor que se cora
Aos raios da aurora,
No albor da manhã;*

*Os sonhos eternos,
Os gozos mais ternos,
Os beijos maternos
E as vozes de irmã;*

*O sino da torre
Carpindo quem morre,
E o rio que corre
banhando o chorão;
O triste que vela
Cantando à donzela
A trova singela
do seu coração;*

*A luz da alvorada,
E a nuvem dourada
Qual berço de fada
Num céu todo azul;
No lago e nos brejos
Os fervidos beijos
E os loucos bafejos
Das brisas do sul;*

*Toda essa ternura
Que a rica natura
Soletra e murmura
Nos hálitos seus,
Da terra os encantos,
Das noites os prantos,
São hinos, são cantos
Que sobem a Deus!*

*Os trêmulos lumes,
Da Veiga os perfumes,
Da fonte os queixumes,
Dos prados a flor,
Do mar a ardentia,
Da noite a harmonia,
Tudo isso é — poesia!
Tudo isso é — amor!*

A PASTORA

Foram as trevas fugindo,
 E luzindo
 Nasce o sol sobre o horizonte,
 Quando a pastora formosa
 E mimosa
 Já caminho vai do monte!
 A selva tenra e molhada,
 Orvalhada,
 Que da noite despontou,
 Se levanta melindrosa,
 Mais viçosa
 Depois que o sol a afagou!
 Nos ramos cantam, trinando
 E saltando,
 As aves seu casto amor,
 Aqui, ali, cintilante
 E brilhante
 Desabrocha a linda flor
 E a pastorinha engraçada,
 Bem fadada,
 Na fresca manhã de abril,
Vai cantando maviosa,
E saudosa (bis)
 Pensando no seu redil
 No seu redil...

PALAVRAS NO MAR

Se eu fosse amado!...
 Se um rosto virgem
 Doce vertigem
 Me desse n'alma
 Turbando a calma
 Que me enlanguede!...
 Oh! se eu pudesse
 Hoje - sequer -
 Fartar desejos
 Nos longos beijos
 Duma mulher!...
 Se o peito morto
 Doce conforto
 Sentisse agora
 Na sua dor;
 Talvez nest'hora
 Viver quisera
 Na primavera
 De casto amor!
 Então minh'alma,
 Turbada e calma,
 - Harpa vibrada

*Por mão de fada –
 Como a calhandra
 Saúda o dia,
 Em meigos cantos
 Se exalaria
 Na melodia
 Dos sonhos meus;
 E louca e terna
 Nessa vertigem
 Amara a virgem
 Cantando a Deus!...*

SAUDADES

*Nas horas mortas da noite
 Como é doce o meditar
 Quando as estrelas cintilam
 Nas ondas quietas do mar;
 Quando a lua majestosa
 Surgindo linda e formosa,
 Como donzela vaidosa
 Nas águas se vai mirar!
 Nessas horas de silêncio,
 De tristezas e de amor,
 Eu gosto de ouvir ao longe,*

*Cheio de mágoa e de dor,
 O sino do campanário
 Que fala tão solitário
 Com esse som mortuário
 Que nos enche de pavor.
 Então - proscrito e sozinho –
 Eu solto os ecos da serra
 Suspiros dessa saudade
 Que no meu peito se encerra
 Esses prantos de amargores
 São prantos cheios de dores:
 - Saudades - dos meus amores,
 - Saudades da minha terra!*

UMA HISTÓRIA

*A brisa dizia à rosa:
 - “Dá, formosa,
 Dá-me, linda, o teu amor;
 Deixa eu dormir no teu seio
 Sem receio,
 Sem receio, minha flor!
 De tarde virei da selva
 Sobre a relva
 Os meus suspiros te dar;*

E de noite na corrente
 Mansamente,
 Mansamente me embalar!"
 E a rosa dizia à brisa:
 - "Não precisa
 Meu seio dos beijos teus;
 Não te adoro... és inconstante...
 Outro amante,
 Outro amante aos sonhos meus!
 Tu passas de noite e dia
 Sem poesia
 A repetir-me os teus ais;
 Não te adoro... quero o Norte
 Que é mais forte,
 Que é mais forte e eu o amo mais!"
 No outro dia a pobre rosa
 Tão vaidosa
 No hastil se debruçou;
 Pobre dela! - Teve a morte
 Porque o Norte,
 Porque o Norte a desfolhou!...

IV. Poemas musicados de Laurindo Rabelo

ÚLTIMO CANTO DO CISNE (Canto do Cisne)

Quando eu morrer, não chorem minha morte,
 Entregue o meu corpo à sepultura;
 Pobre, sem pompas, sejam-lhe a mortalha
 Os andrajões que deu-me a desventura.
 Não mintam ao sepulcro apresentando
 Um rico funeral d'aspecto nobre:
 Como agora a zombar me dizem vivo
 Digam-me também morto - aí vai um pobre
 De amigos hipócritas não quero
 Públicas provas de afeição fingida;
 Deixe-me morto só, como deixaram-me
 Lutar contra a má sorte a vida.
 Outros prantos não quero, que não sejam
 Esse pranto de fel amargurado
 De minha companheira de infortúnios,
 Que me adora apesar de desgraçado.

 O pranto, açucena de minh'alma,
 Do coração sincero, d'alma sã,
 De um anjo que também sente meus males,
 De uma virgem que adoro como irmã.
 Tenho um jovem amigo, também quero
 Que junte em minha eça os prantos seus

*Aos de um pobre ancião que perfilhou-me
 Quando a filha entregou-me aos pés de Deus.
 Dos meus todos eu sei que terei preces,
 Saudades, lágrimas também;
 Que não tenho a lembrança de ofendê-los
 E sei quanta amizade eles me têm.
 E tranqüilo, meu Deus, a vós me entrego,
 Pecador de mil culpas carregado,
 Mas os prantos dos meus perdão vos pedem,
 E o muito que também tenho chorado.*

FOI EM MANHÃ DE ESTIO

*Foi em manhã de estio
 De um prado entre os verdores,
 Que eu vi os meus amores
 Sozinha a cogitar.*

*Cheguei-me a ela,
 Tremeu de pejo...
 Furtei-lhe um beijo,
 Pôs-se a chorar.*

*Eram-lhe aquelas lágrimas
 Na face nacarada
 Per'las da madrugada
 Nas rosas da manhã.*

*Santificada
 Naquele instante,
 Não era amante,
 Era uma irmã.*

*Dobrados os joelhos
 Os braços lhe estendia,
 Nos olhos me luzia
 Meu inocente amor.*

*Domina a virgem
 Doce quebranto,
 Seca-se o pranto,
 Cresce o rubor.*

*Nestes teus lábios
 De rubra cor,
 Quando tu ris-te
 Sorri-se amor.*

*Dos lindos olhos,
 Tens o fulgor,
 Se p'ra mim olhas*

Raios de amor.

*De teus cabelos
De negra cor,
Forjam cadeias
Brincando amor.*

*Neles p'ra sempre,
Servo ou senhor,
Viver quisera
Preso de amor.*

*Rosas que tingem
Fresco rubor
Nas tuas faces
Espalha amor.*

*Se de minh'alma
Com todo o ardor,
Chego a beijá-las
Morro de amor.
Tua alma é pura
Celeste flor,
Só aquecida
Por sóis de amor.*

*Já em ternura,
Já em rigor,
Dá vida e morte,
Ambas de amor.*

*Quando a perturba
Casto pudor,
Encolhe as asas
Tremendo amor.*

*Se do ciúme
Sente o fulgor,
Em mar de chamas
Se afoga amor.*

*Se me concedes
Terno favor
Terei por lume
Somente amor.*

*Porém no templo
Mandarei pôr
O teu retrato
Em vez de amor.*

A DESPEDIDA

(Romance)

*Adeus, adeus, é chegada
A hora da despedida.
Vou, que importa se te deixo
Neste adeus a minha vida.*

*Foste ingrata aos meus extremos,
Não te peço gratidão;
Perdão — para os meus carinhos,
Aos meus amores — perdão!*

*Eu era ente da terra,
Eras um querubim!
Deus tirou-te dos seus anjos,
Não nasceste para mim.*

*Perdoa a meus amores
Esta estulta elevação;
Perdão para os meus carinhos,
Aos meus amores — perdão!*

*O crime que cometi
Foi muito punido já,
Castigou-me o teu desprezo,
Maior castigo não há.*

*Castigado, reconheço
Quanto é justa a punição.
Perdão — para os meus carinhos,
Aos meus amores — perdão!*

*Pouca vida já me resta!
Eu sinto que esta amargura
Tão intensa muito cedo
Há de abrir-me a sepultura.*

*Do crime que fiz de amar-te,
Vem dar-me a absolvição:
Perdão — para os meus carinhos,
Aos meus amores — perdão!*

*Se me adoras, se me queres,
Como dizes com ardor,
Dá-me um beijo tão-somente*

Em prova do teu amor...

*A paixão em que me abraso
Dilacera o peito meu...
Dá-me prazer, dá-me vida,
Dá-me, dá-me, um beijo teu.*

*Amor anima e acende
Em chamas do céu nascidas...
Dois corações num abraço,
Em um beijo duas vidas.*

*Uma vida que me falta...,
A metade do meu ser
Quero num beijo amoroso
Dos teus lábios receber.*

*Sumiu-se, mas ainda escuto,
Seus gemidos, que aflição!
E esta mancha deste sangue
Não se apaga. Oh! maldição!*

*Espectro, descansa,
Que ao triste homicida
As dores do inferno
Começam na vida.*

*Ei-lo ali com o mesmo ferro.
Oh! que terror! que tortura!
Cavando junto a meu leito,
A abrir-me a sepultura.*

*Espectro, piedade;
Não caves assim...
Eu dei-te um só golpe
Tu mil sobre mim.*

*Acabou-se a minha crença,
Sem crença devo morrer:
Quando deixei de crer nela,
No que mais poderei crer?*

*Onde a verdade
Pode fulgir,
Se até um anjo
Sabe mentir?*

Como um anjo me jurou,

*Como um anjo me sorriu,
Como um anjo perjurou,
Quebrou a jura — mentiu!*

Onde a verdade...

*No olhar e nas palavras
Onde a inocência respira,
Em tudo que diz — verdade,
Só encontrei a mentira.*

Onde a verdade...

*Que mais desejas?
Tudo te dei;
De tudo em troca
Nada alcancei.*

*Dei-te meu peito
Em pranto e ais;
Dei-te minha alma;
Que queres mais?*

*Juraste eterna
Fidelidade;
Seguiu-se à jura
A falsidade.*

*Em toda parte
Vejo rivais;
A fé perdi-te,
Não creio mais.*

*Se não me queres,
Se não me adoras,
Quando me queixo
Que tens que choras?*

*Ah! não me prendes
No pranto teu;
Não quero um pranto
Que não é meu.*

*Mas, oh! perdoa!
Foi ilusão;
Dos meus tormentos
Tem compaixão.*

*Perdoa, esquece
O meu rigor;
Não fere a ofensa
Que vem de amor.*

AO TROVADOR

*Trovador, o que tens, o que sofres,
Por que choras com tanta aflição?
O teu pranto assaz me compunge,
Trovador, ah! não chores mais não!*

*Se acaso a mulher que tu amas
Te tratou com acerbo rigor,
Trovador, ah! por isso não chores,
Oh! não creias, por Deus, em amor.*

*O amor da mulber é a nuvem
Quando o vento a impele no ar...
O amor da mulher é volúvel,
É tão vário qual onda do mar.*

*O amor da mulber é um frágil
Pequenino, adoidado batel,
Que vagueia sem norte, sem rumo,
Té quebrar-se em ignoto parcel.*

*O amor da mulber é luzerna
Numa noite de inverno a luzir;
É estrela do céu entre nuvens
Que a furto se vê reluzir.*

*A mulher tem o dom da beleza
Tem maneiras que sabem levar...
Mas no meio de seus atrativos
A mulher tem o dom de enganar.*

*Um exemplo tu tens em Helena
Que os muros de Tróia abaten,
Que infinda, deixando o consorte,
Para os braços de Páris correu.*

*A mulher tem feitiço nos olhos
E nos lábios veneno letal;
A mulher nos ilude chorando
E sorrindo nos crava o punhal.*

O amor da mulher, como a rosa

*Desabrocha, mas logo fenece;
A quem hoje a mulher idolatra,
Amanhã menospreza, aborrece.*

*Trovador, ah! esquece essa ingrata,
Não mendigues a sua afeição;
Oh! despreza a quem te maltrata,
Não suspires por ela mais não!*

EU SINTO ANGÚSTIAS

*Eu sinto angústias
Me sufocar;
Não há remédio,
Senão chorar.*

*Eia, choremos;
Comece o canto;
Também cantando
Se verte o pranto.*

*O canto às vezes
É brisa d'alma
Que o mal consola
E a dor acalma.*

*E cada letra
Que o canto diz,
Um ai exprime
Do infeliz!*

*O canto é prece
Que voa a Deus,
Se um triste canta
Os males seus...*

*E livre o canto
No ar se isola;
O céu penetra
E Deus consola.*

*Depois que a ingrata
Feriu-me tanto,
Que de mim fora,
Sem este canto!...*

*Talvez que as chagas
Fossem mortais,*

*Se as não curasse
Com estes ais.*

RISO E MORTE

*Eu vim ao mundo chorando,
Chorar é o meu viver;
Quando eu deixar de chorar,
Estou prestes a morrer.*

*Quando a alma ao infortúnio
Assim ligado se tem,
Como termo da desgraça
A morte não longe vem.*

*Quando eu deixar de chorar,
Quando contente me rir,
Não se enganem, desconfiem,
Que não tardo a sucumbir.*

*Vem, oh! morte, ver meu pranto.
Não receies, podes vir;
Choro nos braços da vida,
Nos teus braços me hei de rir.*

*Muitas vezes um prazer
Que parece de ventura,
Não é mais que um riso d'alma
Vendo perto a sepultura.*

*O feliz ri-se da vida
Por ver nela o seu jardim;
O desgraçado, na morte
Por ver da desgraça o fim.*

O CEGO DE AMOR

*Pensam que vejo, não vejo,
Não vejo, que cego estou;
De que me servem os olhos,
Se minha luz se apagou?*

*Ah! não deixes que me perca
Nesta imensa escuridão;
Ó anjo que me cegaste,
Vem ao menos dar-me a mão.*

Ao avistar-te nos olhos

*A luz divina senti,
E por perder-te de vista,
A minha vista perdi.*

Ab! não deixes...

*Se eu cair, dá-me teus braços,
Dá-me pelo amor de Deus,
Que talvez recobre a vista
Caindo nos braços teus.*

Ab! não deixes...

JÁ NÃO VIVE A MINHA FLOR

*Perden a flor de meus dias
Todo o perfume de amor,
Ramo seco pende d'alma,
Já não vive a minha flor!*

*O tempo, que tudo muda
Não minora a minha dor;
Já não tenho primavera,
Já não vive a minha flor.*

*Só encontro no deserto
Bafejo consolador;
Fechai-vos, jardins do mundo,
Já não vive a minha flor.*

NÃO TEM DÓ DO MEU PENAR

*A serva ingrata querendo
Mais minha dor aumentar,
Sorrindo bebe meu pranto;
Não tem dó do meu penar.*

*Para as chagas da minh'alma
Mais dolorosas tornar,
Nas chagas cospe despreços;
Não tem dó do meu penar.*

*Zelando a vida que odeia,
Que deseja torturar,
Não mata, sangra as feridas;
Não tem dó do meu penar.*

*A ingrata, a fementida,
Me jurou constante amar;
Hoje entregue a meu rival
Não tem dó do meu penar.*

*Esse coração ingrato
Que nada pode abalar,
Petrificando meu pranto
Não tem dó do meu penar.*

*Das saudades que na ausência
Fizera amor vegetar,
Arranca d'alma as raízes
Não tem dó do meu penar.*

*O punhal n'alma me enterra
E depois de apunhalar,
Conta as gotas, bebe o sangue;
Não tem dó do meu penar.*

*Dos olhos que fitos nela
Nunca cessam de chorar,
Sedenta pede mais prantos;
Não tem dó do meu penar.*

*Nestas veias cujo sangue
Muito cedo há de esgotar,
Injeta o fel do ciúme;
Não tem dó do meu penar.*

*Com meus ais faço no céu
De dor os astros chorar;
Lília, tão perto de mim,
Não tem dó do meu penar.*

*Ao ver-me continuamente
De pranto o rosto banhar,
Além de aumentar meu pranto,
Não tem dó do meu penar.*

*A mesma morte a quem peço
Venha meus dias cortar,
Cruenta fuge de mim;
Não tem dó do meu penar.*

*Em vez de vir compassiva
Minha dor aliviar,*

*Sorrindo vê o meu pranto;
Não tem dó do meu penar.*

*Busco às vezes negra noite
Para meu pranto ocultar;
O dia rouba-me as trevas,
Não tem dó do meu penar.*

*De males furor insano
Sobre ti vá me vingar,
Já que tu, traidora ingrata,
Não tem dó do meu penar.*

É AQUI... BEM VEJO A CAMPA

*É aqui... bem vejo a campa
Onde jazem meus amores,
O perfume de su'alma
Inda sinto nestas flores.*

*Aqui nasceram saudades
Plantadas por minha mão,
Nasceram — devem regá-las
Pranto do meu coração.*

*Pranto amargo de minh'alma
Orvalhe bem estas flores...
Verta aqui saudosa mágoa
Que sinto por meus amores.*

Aqui nasceram saudades, etc.

BEIJO DE AMOR

*Se me queres ver ainda,
Recobra da vida a flor;
Deixa remoçar-me a vida
Um beijo de teu amor.*

*De minha vida a ventura
Teus lábios guardam consigo,
Dá-me um só beijo e verás
Se é mentira o que eu te digo.*

*Como a flor, do sol a um beijo,
Se quiseses, podes ver,
A minh'alma, semimorta,
Num teu beijo reviver.*

De minha vida a ventura, etc.

*Só esperá-lo me alenta,
Me conforta o fado meu;
Imagina só por isso
Quanto pode um beijo teu.*

De minha vida a ventura, etc.

A ROMÃ (lundu)

*Entre as frutas que há no mundo
Não há uma fruta irmã
Na beleza e na doçura
Da que se chama romã.*

*Tem coroa de rainha,
Roxa cor na casca tem,
Quando racha, me retrata
A boquinha de meu bem.*

*Nos meus lábios sequiosos
Dum néctar sinto a doçura
Quando sedento lhe ponho
A boca na rachadura.*

*Pela primeira vez vi
Num jardim pela manhã,
O meu bem que em vez de flores
Só trazia uma romã.*

DE TI FIQUEI TÃO ESCRAVO

*De ti fiquei tão escravo
Depois que teus olhos vi,
Que só vivo por teus olhos,
Não posso viver sem ti.*

*Contemplando o teu semblante
Sinto a vida me escapar.
Num teu olhar perco a vida,
Ressuscito noutro olhar.*

*Mas é tão doce
Morrer assim.
Lília, não deixes
De olhar p'ra mim.*

*Num raio de teus olhares
Minh'alma inteira perdi.
Se tens minh'alma nos olhos,
Não posso viver sem ti.*

*A qualquer parte que os volvas,
Minh'alma sinto voar,
Inda que livre nas asas,
Preso só no teu olhar.*

*Mas é tão doce
Prisão assim.
Lília, não deixes
De olhar p'ra mim.*

*Que era meu fado ser teu
Ao ver-te reconheci,
Não se muda a lei do fado,
Não posso viver sem ti.*

*Por não ver inda completa
Minha doce escravidão,
Se me ferem teus olhares,
Choro sobre meu grilhão.*

*Mas é tão doce
Prisão assim.
Lília, não deixes
De olhar p'ra mim.*

SE TU ME HOVERAS AMADO

*Se tu me houvera amado
Estrela dos sonhos meus
Ingênua cópia dos anjos
Formoso mimo dos seus.*

*Tu foras então só minha
Foras preza ao peito meu
Como a folha é preza ao tronco
Como a estrela é preza ao seu.*

*Eu te amo como a rola
Ama o ninho em que nasceu,
Como o viajor no deserto
Ama a fonte em que bebeu.*

*Eu te amara como infante
Ama o peito maternal,
Como orvalho matutino
Ama a violeta do val.*

MORENINHA

*Morena, teus olhos
Têm luz cintilante.
Nos lábios teus brincam
Mil beijos de amante
Asilas as graças
No lindo semblante
Mas ah! Deu-te amor
Farpão penetrante
Morre na travessa
D'onde é que vieste,
Sem dó no meu peito
Que golpe me deste.*

*Bis:
Quando eu te julgava
Divina e celeste
Assim teu escravo
Cruel me fizeste.*

*Oh! Linda morena
Qual raio fugaz
Por onde tu passas
Conturbas a paz,
Teu rir feiticeiro
Se amantes mil faz
No teu peito há gelo
Que a morte lhes traz,
Os homens seduzes
Por mago condão
E vendo-os cativos
Lhe foges então
Assim foi comigo
Que ardo em paixão.
Depois que fugiste
Com meu coração
Assim foi comigo
Que ardo em paixão
Depois que fugiste
Com meu coração.*

Aos astros às flores

*A tudo que existe
 Pergunto, morena,
 P'ra onde fugiste
 Não já venturoso
 Não qual tu me viste
 Porque tua ausência
 Me faz hoje triste
 Morena travessa
 Morena formosa
 És bela faceira
 Querida e saudosa
 Quando eu te julgava
 Divina e celeste
 Assim teu escravo
 Cruel me fizeste
 Quando eu te julgava
 Divina e celeste
 Assim teu escravo
 Cruel me fizeste.*

AS ROSAS DO CUME

*No cume da minha serra
 Eu plantei uma roseira,
 Quanto mais as rosas brotam
 Tanto mais o cume cheira.*

*À tarde, quando o sol posto,
 E o vento no cume adeja,
 Vem travessa borboleta,
 E as rosas do cume beija.*

*No tempo das invernadas,
 Que as plantas do cume lavam,
 Quanto mais molhadas eram
 Tanto mais no cume davam.*

*Mas se águas vêm correntes,
 E o sujo do cume limpam,
 Os botões do cume abrem,
 As rosas do cume grimpam.*

*Tenho pois certeza agora
 Que no tempo de tal rega,
 Arbusto por mais cheiroso
 Plantado no cume pega.*

Ah! Porém o sol brilhante

*Seca logo a catadupa;
O calor que a terra abrasa
As águas do cume chupa!*

V. Poemas musicados de Álvares de Azevedo

ANJOS DO MAR

*As ondas são anjos que dormem no mar,
Que tremem, palpitam, banhados de luz...
São anjos que dormem, a rir e sonhar
E em leito de espuma revolvem-se nus!*

*E quando de noite vem pálida a lua
Seus raios incertos tremer, pratear,
E a trança lucente da nuvem flutua,
As ondas são anjos que dormem no mar!*

*Que dormem, que sonham — e o vento dos céus
Vem trepido à noite nos seios beijar!
São meigos anjinhos, são filhos de Deus,
Que ao fresco se embalam ao seio do mar!*

*E quando nas águas os ventos suspiram
São puros fervores de vento e mar:
São beijos que queimam... e as noites deliram,
E os pobres anjinhos estão a chorar!*

*Ai! quando tu sentes dos mares na flor
Os ventos e vagas gemer, palpitar,
Por que não consentes, num beijo de amor,
Que eu diga-te os sonhos dos anjos do mar?*

SE EU MORRESSE AMANHÃ!

*Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!
Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que manhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!
Que sol! que céu azul! que dove n'alva
Acorda a natureza mais loucã!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!*

*Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o dolorido afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã!*

LEMBRANÇA DE MORRER

*Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente*

*E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento;
Não quieto que uma nota de alegria
Se cale por meu triste pensamento*

*Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro
- Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;*

*Como o desterro de minha alma errante,
Onde fogo insensato a consumia
Só levo uma saudade - é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.*

*Só levo uma saudade - e dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
De ti, ó minha mãe! Pobre coitada
Que por minha tristeza te definhas!*

*De meu pai... de meus únicos amigos,
Poucos - bem poucos - e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoidecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.*

*Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!*

*Só tu a mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores...
Se viveu, foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.*

*Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos.
Filha do céu, eu vou amar contigo!*

*Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida.
A sombra de uma cruz, e escrevam nela:
- foi poeta - sonhou - e amou na vida.*

*Sombras do vale, noites da montanha,
Que minha alma cantou e amava tanto,
Projetei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramei-lhe uma canto!*

*Mas quando preludia ave d aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abria os ramos...
Deixai a lua pratear-me a lousa!*

NAS HORAS NEGRAS DA NOITE

*Nas horas negras da noite
Um terno vulto, quem sabe,
Te fale em vozes d'outr'ora
Dias passados te gabe!*

*Quando o céu escurecido
Ouvir o bosque gemer,
N'essa orquestra de harmonias
Não podes ouvir e ver.*

*Não corras, anjo, p'ra longe,
Corre p'ra mim, esperança,
Vem a meu seio, vem bela,
Teme o rigor da tardança.*

*Se ouvires lamentações
Da brisa na flor, na veiga,
Guarda-as no peito, são minhas,
Torna-te, ó anjo, mais meiga.*

*Iluminados com beijos
Quero do rosto os teus traços,
Viver da luz dos teus olhos,
A sós morrer em teus braços.*

VI. Poemas musicados de Machado de Assis

LÁGRIMAS DE CERA

*Passou; viu a porta aberta.
Entrou; queria rezar.
A vela ardia no altar.
A igreja estava deserta.*

*Ajoelhou-se defronte
Para fazer a oração;
Curvou a pálida fronte
E pôs os olhos no chão.*

*Vinha trêmula e sentida.
Cometera um erro. A Cruz
É a âncora da vida,
A esperança, a força, a luz.*

*Que rezou? Não sei. Benzeu-se
Rapidamente. Ajustou
O véu de rendas. Ergueu-se
E à pia se encaminhou.*

*Da vela benta que ardera,
Como tranqüilo fonal,
Umas lágrimas de cera
Caíam no castiçal.*

*Ela porém não vertia
Uma lágrima sequer.
Tinha a fé, -- a chama a arder, --
Chorar é que não podia.*

INOCÊNCIA

*Teus dias correm suaves
Bordados de loira luz
Como o pipilar das aves
Nos horizontes azuis
O teu pensamento à-toa
Corre, corre sem parar
Como barquinho que voa
Que voa na correnteza do mar.*

LUA DA ESTIVA NOITE

*Lua da estiva noite
Que surges no horizonte*

*Vai por além do monte
Cair! Cair!
Lua da estiva noite
Que surges no horizonte
Vai por além do monte
Cair! Cair!*

*A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir! Dormir!
Sonho da estiva noite
Visão suave e bela
Vento da estiva noite
Que andas soprando as vagas
Vem sobre a frente dela
Sorrir! Sorrir! Sorrir!
Vai nas remotas plagas
Rugir! Rugir! Rugir!*

*A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir! Dormir!
A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir! Dormir!
Dormir!
Lua da estiva noite
Que surges no horizonte
Vai por além do monte
Cair! Cair! Cair! (bis)
A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir! Dormir!*

VII. Poemas musicados de Paula Brito

OS ADEOSES

*Adens,
Oh! Pátria adorada,
Adens,
Oh! Povo querido,
Saudoso recebei hoje
Este adens enternecido
Caro irmão, que prezei tanto
Terna irmã, que tanto amei,
Não sei como adens vos disse
Na hora em que vou deixei!
Não sei como adens vos disse
Na hora em que vos deixei!*

*Grato Fluminense Povo
Digno de minha afeição,
Vossa paz, vossa brandura
Levo no meu coração.*

*Saudosa de vós me aparto,
Seguindo o esposo querido,
Pedindo ao céu que vos torne
Mais feliz do que haveis sido.*

*Sobre o meu feliz consórcio
Sei qual é vossa intenção,
Sei que não vos foi possível
Dar a voss'alma expansão!...*

*Mais breve de vós me ausento
Do que talvez ser devera;
Sou já de JOINVILLE Esposa
Pátria adotiva me espera.*

*Solando, na flor dos anos,
Mares que nunca avistei.
A dor, que sente a minh'alma,
Vós sentis mais do que eu sei!...*

*Adeus brasileiras plagas...
Meu natal rico país...
Vou ver noutros lares da Europa...
A minha Pátria é Paris!...*

VIVA S. JOÃO

*Rezai, meninas solteiras,
Ao Santo da devoção;
Fez sempre muitos milagres
O Batista S. João.
Rezam quem na fogueira
Não pode saltar
N'um livro de sortes
Brinquedo há-de achar...
Quem na fogueira
Não pode saltar
N'um livro de sortes
Brinquedo há-de achar...*

*Enquanto a morte não chega,
Se divirta quem puder,
Pois ninguém sabe na vida*

O que Deus tem pra fazer.

Estrilho:

Quem uma fogueira

Não pode pular;

Pode, no seu quarto,

Ao Santo rezar.

Cuida a casada dos filhos,

Se eles inda são crianças;

A solteira, coitadinha,

Vive cheia de esperanças.

Estrilho:

Quem uma fogueira

Não pode pular;

Pode, no seu quarto,

Ao Santo rezar.

É dos bens o bem mais doce

O bem da Religião;

Não é de Deus protegido

Quem não reza a S. João.

Estrilho:

Quem uma fogueira

Não pode pular;

Pode, no seu quarto,

Ao Santo rezar.

GOSTO DE TI PORQUE GOSTO

Gosto de ti porque gosto,

Porque meu gosto é gostar,

Mas tu de mim não te lembras...

Porque me fazes penar?

Ausente, de ti distante,

Não posso a vida sofrer:

Sentindo tantas saudades,

Como é possível viver?

Gosto de ti porque te amo,

Porque meu gosto é te amar,

Mas não te lembras, ingrata,

Que eu vivo longe a penar!

As noites passo velando,

Os dias passo a gemer!

Sentindo tantas saudades,

Como é possível viver?

*Que tu me estimas deveras
 Meu coração não mais cré...
 Gosto de ti porque gosto,
 Sem mesmo saber por quê.*

VIII. Poemas de poetas diversos

EU AMO O GÊNIO

(Tobias Barreto)

*Eu amo o gênio, cujo raio esplêndido
 Tirou-me o pranto no pungir da dor;
 Há sempre um gozo no correr das lágrimas,
 Há sempre um riso no murchar da flor...*

*Vê-se no templo se elevar o incenso
 Puro, expressivo que se queima aí;
 E Deus aspira o matinal perfume
 D'etéreas flores que espalhou em ti...*

*Quando, sublime de sofrer, uma'lma
 Rompe dos prantos o sombrio véu,
 São glórias tuas, virginais desmaios,
 Quedas de rosas nos jardins do céu.*

*E quem não sente clarear o sonho,
 A idéia santa dum viver melhor?
 E as harmonias dum amor que torna
 A fronte altiva, o coração maior?*

*Na voz dos mares, na expressão dos ventos
 Há um mistério de fazer pensar...
 Nas forças d'alma, no poder do gênio
 Há um segredo que me faz chorar...*

A FLOR DO MARACUJÁ

(Fagundes Varela)

*Pelas rosas, pelos lírios,
 Pelas abelhas, sinhá,
 Pelas notas mais chorosas
 Do canto do sabiá,
 Pelo cálice de angústias
 Da flor do maracujá!*

*Pelo jasmim, pelo goivo,
 Pelo agreste manacá,
 Pelas gotas do sereno*

*Nas folhas do gravatá,
Pela coroa de espinhos
Da flor do maracujá!*

*Pelas tranças da mãe-d'água
Que junto da fonte está,
Pelos colibris que brincam
Nas alvas plumas do ubá,
Pelos cravos desenhados
Na flor de maracujá.*

*Pelas azuis borboletas
Que descem do Panamá,
Pelos tesouros ocultos
Nas minas do Sincorá,
Pelas chagas roxeadas
Da flor do maracujá!*

*Pelo mar, pelo deserto,
Pelas montanhas, sinhá!
Pelas florestas imensas
Que falam de Jeová!
Pela lança ensangüentada
Da flor do maracujá!*

*Por tudo o que o céu revela,
Por tudo o que a terra dá
Eu te juro que minh'alma
De tua alma escrava está!...
Guarda contigo este emblema
Da flor do maracujá!*

*Não se enojem teus ouvidos
De tantas rimas em - a,
Mas ouve meus juramentos,
Meus cantos ouve, Sinhá!
Te peço pelos mistérios
Da flor do maracujá!*

O SABIÁ (cançoneta)
(Fagundes Varela)
*Oh! meu sabiá formoso,
Sonoroso,
Já desponta a madrugada,
Desabrocha a linda rosa*

*Donairosa,
Sobre a campina orvalhada.*

*Manso o regato murmura
Na verdura
Descrevendo giros mil,
Some-se a estrela brilhante,
Vacilante,
No horizonte cor de anil.*

*Ergue-te, oh! meu passarinho,
De teu ninho,
Vem goçar da madrugada...
Modula teu terno canto,
Doce encanto
De minh'alma amargurada.*

*Vem junto à minha janela,
Sobre a bela
Verdejante laranjeira,
Beber o eflúvio das flores,
Teus amores,
Nas asas de aura fagueira.*

*Desprende a voz adorada,
Namorada,
Poeta da solidão,
Ah! vem lançar com encanto
Mais um canto,
No livro da criação!*

*Oh! meu sabiá formoso,
Sonoroso,
Já desponta a madrugada...
Deixa teu ninho altaneiro,
Vem ligeiro
Saudar a luz da alvorada.*

EU TE ADORO

(Moniz Barreto)

*Eu te adoro, linda fada
Dos vergéis, dos vergéis do paraíso
Minha vida te darei.
Se me deres, se me deres um sorriso
Se um só dia não te vejo,
Em minh'alma é tudo trevas
Se te aviso e de mim foges*

Comigo meus olhos levas.

Eu te adoro, linda fada
Dos vergéis do paraíso. (bis)

*Lá do céu, onde habitavas,
 Lindo anjo, lindo anjo peregrino,
 Trouxeste parte da luz
 No teu, no teu semblante divino.
 N'essa luz foi que abracei-me
 Quando vi-te a vez primeira;
 Seja ela que ilumine
 Minha bora derradeira.*

NESTAS PRAIAS DE LÍMPIDAS AREIAS

(França Júnior)

*Nestas praias de límpidas areias
 Prateadas à noite pela lua,
 Passo as horas acismando nos amores
 Que perdido bebi na imagem tua.*

*Quando o sol pelos montes declinando,
 Vai no mar sepultar os seus ardores,
 Uma lágrima me rola pelas faces
 Recordando sozinho esses amores.*

*Ó campinas, ó praias sedutoras,
 Ó montanhas, ó vales de saudade,
 Meus segredos guardai em vosso seio
 Desse tempo de tanta felicidade.*

*Ó recintos, que não passem destes mares,
 Quantos votos a ela eu dediquei!
 Guardem praias, montanhas e campinas,
 Quantos ais e suspiros lhe envie.*

PAPAI, EU QUERO ME CASAR

(Joaquim Manuel de Macedo)

*Eu já sou criança,
 E tenho bem juízo;
 Já sei que me é preciso
 Para viver, amar...
 Papai, fiz doze anos,
Eu quero me casar. (3 vezes)*

Eu tenho os olhos negros

E a face cor de rosa,
 Sou linda, esbelta, airosa,
 Quem me não há de amar?...
 Papai, sou tão bonita!...
Eu quero me casar. (3 vezes)

Eu canto, danço e toco,
 E em bom francês converso;
 Também faço o meu verso,
 Já sei portanto amar;
 Papai, faça o que peço.
Eu quero me casar. (3 vezes)

Darei minhas bonecas
 A prima Josephina,
 É ainda pequenina,
 Não sabe o que é amar;
Eu quero me casar. (3 vezes)

No coração das moças
 Há um certo bichinho,
 Que rói devagarinho
 Até fazer amar...
 Papai, você me entende?
Eu quero me casar. (3 vezes)

Brinquei até nove anos,
 Aos dez amor sonhei,
 Aos onze suspirei,
 E logo soube amar;
 E agora aos doze anos,
Eu quero me casar. (3 vezes)

No Club Fluminense
 Meu primo me jurou
 Que Deus foi quem ditou
 A lei que obriga a amar;
 Papai, Deus é quem manda,
Eu quero me casar. (3 vezes)

Papai ralhar não pode,
 Mamãe também amou,
 E amando me ensinou
 Como é gostoso amar;
 Papai me deu o exemplo,
Eu quero me casar. (3 vezes)

PARA A CERA DO SANTÍSSIMO (cançoneta)

(Arthur Azevedo)

*Em nome da Irmandade**Eu ano sem cessar,**Por toda esta cidade**Esmolas a tirar.**E profissão tão nobre,**Não deixo nem a pão,**Pois rende muito cobre**O velho balandrão.**Este emprego de sacola,**Sim, senhor é rendossíssimo!**Esmola (3 vezes)**Para a cera do Santíssimo!**Em certos corredores**De alcouces e bordéis,**Penetram andadores**Por causa de dez réis.**Porque graças ao nosso**Sistema de trajar,**Desassombrado posso**Em toda a parte entrar!**Se alguém me vê de sacola,**Digo com ar humilíssimo:**Esmola (3 vezes)**Para a cera do Santíssimo...***O COCHEIRO DO BONDE**

(Arthur Azevedo)

*Meu nome é Chico Zé Marcondes,**Sou português, nascido em Fão;**Como cocheiro, entrei p'ra os bondes**Nove ou dez anos já lá vão.**Que rache o frio ou chova sangue,**Às três e pico estou de pé.**No quiosque "Nova Flor do Mangue"**Tomando o belo do café.**Olá, cocheiro! Vem passageiro**Pára ligeiro, travou! Parou!**Olá cocheiro-cheiro!**Vem, passa, passageiro,**Pára, pára ligeiro.**Pára, pára ligeiro.**Travou! Parou!*

*Destrava o carro agora
 Fustiga os animais
 Multados sem demora
 Se rápido não vais
 Destrava o carro agora!
 Fustiga os animais!
 Multado e sem demora
 Se rápido não vais
 Rrrrrr! Ab! Ab! Prompto, prompto!
 Prompto, eis no ponto!
 Travou! Parou!*

AMOR DE ARTISTA (cançoneta)

(Aluísio Azevedo)

*Dois amantes tenho, olé!
 Um é rico e o outro não é!...*

*Um é lindo, louro e nobre,
 Veste a moda e gasta cobre
 Com certo chique ideal,
 Muito ideal!*

*O outro é feio no entretanto;
 Seu nariz tem outro tanto
 Do nariz,
 Do nariz do seu rival.*

*Dois amantes tenho pois,
 Qual escolherei dos dois?...*

*Sobre ser o mais formoso,
 O primeiro é carinhoso,
 É pacato e é bom rapaz...
 Bem bom rapaz!
 O segundo... virgem santa!
 Pinta o sete! Pinta a mata!
 Faz de mim...
 Faz de mim... o que lhe apraz!*

BOAS-NOITES

(Melo Moraes Filho)

*As boas-noites da várzea
 São filhas da luz, - de Deus!
 Flores silvestres nascidas
 À livre aragem dos céus!
 Quando Maria, criança,
 Tinha na sorte matizes,*

*As boas-noites amava...
Eram-lhe as noites felizes!...*

*Boas-noites! Lindas noites
Foram-lhe aquelas de então!
No selo infante a inocência,
Luz, perfumes no sertão,
Porém Maria cresceu,
E do mundo no festim
Não mais achou boas-noites...
As noites de seu jardim! (bis)*

*Ai! Não te lembras, Maria,
Quando no rio de aldeia
Supunhas vulto de fada
Os ratos da lua cheia?
Era candura, esperança,
Eras afeto, - eu, carinhos;
Perdeste as asas, caíste,
Sangra-te o pé nos espinhos.*

*E eu, proscrito, estrangeiro,
N'este país de tristeza,
Te vejo fria de vícios
No luto da natureza!
Choremos, sim, tantos sonhos
Que cedo se esvaeceram;
Com as boas-noites da várzea
As nossas noites morreram.*