

Caldas Barbosa e suas cantigas: a problemática da transmissão

Manuel Veiga
PPGMUS-UFBA / NEMUS
mveiga@ufba.br

Os dados sobre o poeta Domingos Caldas Barbosa, o talentoso Lereno Selinuntino da Arcádia de Roma (c. 1777), posteriormente da Nova Arcádia que fundou em Lisboa (primeiro chamada de Academia das Belas Letras), em 1790, são por demais conhecidos para que se necessite aqui de uma apresentação. Esta afirmação, de imediato, necessita de reparo: não são tanto os dados de conhecimento positivo que dispensem a crítica e continuadas pesquisas, embora alguns ainda estejam envoltos em incertezas, mas o consenso que se formou sobre eles, com ou sem eles, frutos até mesmo de hipóteses embasadas em teorias imaginativas, mas sem comprovação.

Local e data de nascimento (Rio? Em viagem? 1738? 1740?) continuam em abertos. A de falecimento, nas proximidades de Lisboa, pelo contrário, é 9 de novembro de 1800..

Quanto à paternidade, filho de português e angolana, já se conhece o nome do pai.. Coube porém não a um historiador literário mas à rigorosa abordagem do musicólogo e excelente músico português, **Manuel Morais**, comprovar ter ele sido Antônio de Caldas Barbosa, ao tempo em que também confirmava a data de 1763 para admissão do mulato brasileiro à Universidade de Coimbra¹. Tudo aponta, portanto, para um distanciamento do Brasil desde pelo menos 1763, afastamento este do qual nunca retornou, e para um formação acadêmica no mínimo apurada, o que aliás a obra do Lereno como um todo confirma.

Era Presbítero Secular, amparado por um Benefício Simples, graças à intervenção, junto a D. Maria I, de amigos poderosos. Entre estes sobretudo os irmãos José e Luís de Vasconcelos e Sousa, o primeiro, Conde de Pombeiro, posteriormente Marquês de Belas (1740-1812); o segundo, Marquês de Castelo Melhor, eventualmente vice-rei do Brasil. Viveu sob a proteção de um ou de outro durante toda a vida.

Teve inimigos impiedosos: poetas portugueses do nível de um Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elísio), de Manuel Maria Barbosa du Bocage (Elmano Saladino), de comprovada ingratidão como José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagideu), ou meramente detratores, como Antonio Ribeiro dos Santos². Bocage, em particular, mas não o único, deu vazão a preconceitos raciais de inominável grosseria. Essas passagens têm sido repetidamente citadas, mesmo que nem sempre por via de uma consulta cuidadosa às fontes primárias. Entre elas estão também os depoimentos de William Beckford e passagens de Nicolau Tolentino de Almeida³. De certa forma, de tão citadas e conhecidas essas fontes, não seria mera impaciência julgá-las esgotadas, mas não antes que se tente ainda fazer uma revisão do tal consenso, o que parece ser o

¹ O artigo de Manuel Morais, um exemplo de rigor musicológico, é “Domigos Caldas Barbosa (fl. 1775 – 1800): Compositor e Tangedor de Viola?”, in *A Música no Brasil Colonial*, coordenação de Rui Vieira Nery, I Colóquio Internacional, Lisboa, 9 a 11 de Outubro de 2000 (Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2001), pp. 305-329. As informações sobre a paternidade e sobre os estudos em Coimbra me foram feitos em comunicação oral, mas também confirmados em Ruth Maria Chittó Gauer, “A influência da Universidade de Coimbra na formação da nacionalidade brasileira”, 2 vols., Tese de Doutorado em História, apresentada à Faculdade de Letras, Instituto de História e Teoria das Idéias da Universidade de Coimbra, 1995. O vol. 2 é constituído apenas de Apêndices. O primeiro deles é um “Relatório Geral de Alunos”. Ali se encontra Domingos **de** Caldas Barbosa, o nome do pai (Antonio de Caldas Barbosa) e datas de atividades acadêmicas que terá concluído: Leis, 1764; Cântones 1767.

² No caso, é de louvar a transcrição diplomática que Manuel Morais faz (2001: 312) da “Carta Sobre as Cantigas e modinhas, q as Senhoras Cantao’ nas Assemblêas”, de difícil acesso, contida no vol. 130, ff. 156-157, cód. 4712, da Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa. Usa-a como um comprovantes da possibilidade do Caldas não cantar os seus improvisos. Nessa versão, Santos conclui dizendo: “eu admiro a facilidade da sua veia [do Caldas], a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos, que toma para os seus cantos, eo pico, e graça com que os remata; mas detesto o assumpto, e mais ainda a maneira, por que elle os trata.” No f. 65v, entretanto, vem uma outra cópia da mesma carta, em caligrafia distinta, em que a frase citada acima conclui com um acréscimo: “... mas detesto os seus assumptos, e mais ainda a maneira, com q os trata, e **comq os canta**” (nosso grifo), o que parece invalidar a conclusão de Morais.

³ Cf. “O estudo da modinha brasileira”, *Latin American Music Review*, 19/1 (Spring/Summer, 1998): 47-91.

objeto do rigor de Manuel Morais mesmo que, se conduzido a um excesso, tenda a se aproximar de uma forma de positivismo: se não há documento, não pode ser verdadeiro.

Do lado dos historiadores literários, o Lerenó é tido como poeta menor. À vista de tal convicção, a pesquisa se inibe se outros aspectos de sua relevância não sejam considerados. Caldas, entretanto, teria sido responsável por um “sotaque” brasileiro, em plena linguagem da Arcádia. Teria introduzido as denguições e ternuras brasileiras sob forma de termos e expressões em que estão os diminutivos, os termos de origem afro-brasileira e, ao que parece, sobretudo os assuntos que o fazem, se ainda um neoclássico, um elo para os românticos, como ocorre com Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Vila Rica, 1749 – Rio de Janeiro, 1814). Seriam traços exclusivos do poeta, à vista da reação que causou entre seus coevos. Alfredo Bosi⁴ comenta, em relação à coletânea de seus poemas, *Viola de Lerenó* (Lisboa, 1798), “a graça fácil e sensual dos lunduns e das modinhas afro-brasileiras que ele transpôs para esquemas arcádicos, durante seu largo convívio com os poetas da corte de D. Maria I. É um caso típico de *contaminatio* da tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita.” Bosi vai além do seu chamado. Pela data da edição citada, refere-se ao primeiro volume, sendo o vol. 2 póstumo (Lisboa, 1926). É neste segundo volume em que se concentram os lunduns, os retratos, os termos afro-derivados, enquanto a palavra “modinha”, mencionada uma vez no volume de 1798 (em “Recado” = “Ora adeus, Senhora Eulina”⁵), só aparece como designação de gênero no volume póstumo (Cf. “Marília brasileira nas Caldas”). A designação genérica usada é de “Cantigas”.

Mesmo não sendo “modinha” uma forma literária, em seu importante estudo dos dois manuscritos da Biblioteca da Ajuda, Lisboa, MSS 1595 / 1596⁶, Gerard Béhague ressalta que, à vista do texto de “Recados”, as do Lerenó eram feitas para serem cantadas (1968: 48). Cantiga para ser cantada pode parecer um pleonasma, mas o termo, sob a rubrica “literatura”, diz Houaiss, se refere à “**composição poética** de versos curtos e dividida em estrofes, própria para ser cantada pelos trovadores; cântico, canto (minha ênfase)”. Em relação a música, propriamente dita, somente a partir da publicação de Mozart de Araújo (1963)⁷, passamos a conhecer versões musicais associadas a textos de Caldas Barbosa, a quem designa como “o Patriarca da Modinha e do Lundu” (1963: 71). Hoje, graças às quarenta cantigas que integram o MM 4801, “Muzica escolhida da Viola de Lerenó, 1999”, alcançamos um total de cinquenta textos do Lerenó a terem recebido tratamento musical. Na correta estimativa de Manuel Morais, isso faz do Lerenó “o poeta musical mais musicado no final do século XVIII” (2001: 314), mesmo sem considerar o libreto para duas óperas. Além de *A Vingança da Cigana*, uma segunda, *A Saloia Namorada ou O Remédio é Casar*, farsa dramática, foi também estreada no São Carlos no ano anterior (1793), tendo ambas Antônio Leal Moreira como compositor. **É preciso, entretanto, insistir sobre o fato de que nenhuma dessas identificações feitas diz respeito a música comprovadamente de Caldas Barbosa.**

Até 1982, um interesse pela modinha não seria tópico para a Etnomusicologia que se concebia então, salvo se se limitasse à modinha de rua (em oposição à de salão, como as distinguia Guilherme de Melo em 1908). Essa duplicidade, aliás, volta a ser concebida por Tinhorão (1997: 9)⁸ ainda em maior escala: a de uma música popular do mundo rural, estudada pelo folclore, e a de uma música popular urbana, destinada ao lazer das massas citadinas, tributária da indústria cultural e de toda uma tecnologia moderna da computação e da informática. Reconhece ele que “até há pouco o próprio conceito de música popular se revelava ambíguo” (1997: 9). Os rótulos classificatórios de música, enquanto música, têm de fato permanecido à mercê do estabelecimento no mínimo de tipologias, particularmente no terreno genérico da cansativa dicotomia entre popular e erudito, do espontâneo e do produto de laboratório, do tradicional suposto ou não autêntico, até tribal.

⁴ Concede-lhe apenas uma nota de rodapé, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, 35ª ed. (São Paulo: Cultrix, 1994, p. 79).

⁵ Pergunta (na 5ª estrofe): “Cantou algumas Modinhas? / E que Modinhas cantou? / Lembrou-lhe alguma das minhas? / Não, não; / Nem de mim mais se lembrou”, à qual se segue o refrão.

⁶ Gerard Béhague, “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595 / 1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas”, *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*. 6 (1968): 44-81.

⁷ *A modinha e o lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)* (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963. Importante contribuição, mas impregnada de nacionalismo, no que se refer à origem da modinha que pretendeu demonstrar.

⁸ Em *As origens da canção urbana* (Lisboa: Caminho, 1997), José Ramos Tinhorão tenta responder à pergunta de “quando surgiu o cantar típico das cidades, que hoje informa todo esse sistema sob o nome de música popular”.

Não vem ao caso aqui. Assumiu-se com Nettl (1983) o pressuposto de que a transmissão oral e aural são o processo natural da difusão. Gerou-se ainda uma teoria sobre a transmissão, de ordem cognitiva, semelhante à dos processos de mudança cultural e musical, em menor escala, mas passando pelos mesmos estágios decorrentes do confronto de configurações. Complementou-se isso com um enfoque nas relações entre o oral e o escrito (Charles Seeger), mais significativas para o processo de transmissão de conhecimento que a ênfase em um ou outro deles, separadamente. Observou-se, baseados em Ong, que a notação não é essencial ao processo de transmissão, mas que uma vez utilizada para fins de execução (não apenas de registro), não sendo neutra, passa a afetar os próprios processos mentais e concepções daqueles que dela tão intimamente dependam.

Numa segunda comunicação neste Congresso, tenta-se dar um exemplo concreto de um dos possíveis vetores que terá trazido Caldas Barbosa de “volta” ao Brasil, de onde se afastara desde 1763 sem jamais ter regressado. Este “retorno” é muito mais importante do que as intermináveis discussões, o tal consenso que se formou entre nós, do que teria o Caldas levado para Portugal. Patriarca da modinha e do lundu, na manifestação extrema de Mozart Araújo, ou introdutor da modinha em Portugal, nada disso convincentemente comprovável, este “consenso” nos deixa imersos em repetições. Precisamos vê-lo ao reverso. Concordo com Rui Vieira Nery⁹ em Nery e Castro, 1999: 128) quando diz, a respeito das polêmicas, que “colhida entre o *style galant* e o Romantismo, a ópera e a canção de concerto, a música erudita e a música popular, as influências européia e africana, a *modinha* desafia as categorias estreitas da musicologia tradicional e apela a uma abordagem holística e intercultural que só recentemente começou a ser aplicada à música do passado.” Há um constante torna-viagem que faz a fixação em origens, nas contribuições unilaterais, um problema pelo menos superado. A “volta” do Caldas Barbosa poderia ser vista, em relação à música popular brasileira, como parte do processo de invenção de tradição à Hobsbaum, através do qual esta música se foi gerando. Seria esta a lição que estaríamos aprendendo do MM 4801.

Quanto ao Caldas Barbosa, nas dúvidas levantadas por Morais: cantor sim, com muita probabilidade. Tangedor de viola, também provavelmente, embora com menos certeza: ao longo de “liras” e da menção de “ferrugentas cordas”, por exemplo, do *Almanak das Musas*, do próprio Lereno, os termos seriam tão metafóricos quanto a alusão pejorativa ao *banza*, um tipo de viola africana (o termo é Quimbundo), usada por Bocage para maltratá-lo. No exemplo do *Almanak* (ainda da Parte I, relativo à questão sobre saudade (p. 135), os versos são inconclusivos, uma vez que lira e corda ferrugenta não andam bem juntas:

Mais difícil é vê-lo como compositor, no sentido que a cultura musical letrada européia deu ao termo, o de escrever música, com etapas de pré-composição, composição e revisão, supostamente distintas dos processos improvisacionais. Há, entretanto, outros processos criativos de música que não constituem composição. Todavia, nada até aqui sustenta positivamente esta hipótese.

O mal de teorias muitas vezes engenhosas, não raro, está no salto que se faz de uma mera hipótese a uma certeza, sem comprovação. Alguns fatos chegam a ser moldados para servirem à teoria. Tal ocorre no capítulo de Tinhorão, “Caldas Barbosa e a ‘Viola de Lereno’” (1997: 137-148) e ainda mais aparente, em seu capítulo final, em que aponta a modinha brasileira, enfim, como uma canção popular, nos termos da dicotomia que criou. Diante da inegável documentação que reúne, a conclusão falsa (1997: 157-158), aliás não essencial à sua tese, de um aproveitamento de uma quadra setecentista do *Almocreve de Petas*, por um Xisto Bahia já falecido (1894), é um exemplo dessa manipulação de dados a serviço de uma teoria inflexível que a enfraquece. Quadras populares têm asas, mas a citada não é parte de qualquer versão impressa do lundu de Xisto. Sua inclusão em “Isto é bom”, na gravação da Casa Edison, em 1902, teria corrido por conta de intérpretes ou do empresariado. A improvisação seria natural. Tal ocorrência, tece Tinhorão com razão, é semelhante à de Sílvio Romero ouvindo versos de Domingos Caldas Barbosa sufragados pela folclorização, já presente nas regiões que visitara na década de 1860. Teria ajudado ter havido tão cedo uma primeira edição brasileira (terceira ao todo) da *Viola de Lereno*, vol. I, já em 1813, em Salvador, na Tipografia de Manuel Antonio da Silva Serva. A primeira tipografia particular do Brasil, iniciada em 1811, não teria perdido tempo em atender com seus fascículos à popularidade dos versos de Lereno, no Brasil.

A análise final de autoria de música, no caso do Lereno, entretanto, ainda dependerá de um conhecimento que não temos de suas reais aptidões musicais.

⁹ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, 2ª ed., Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91 - Portugal (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999). A citação transcrita é do próprio Rui, de uma publicação de 1985 (p. 282) que não está identificada.