

## Problemática da transmissão: estudo de caso com ajuda dos poetas

Manuel Veiga  
Universidade Federal da Bahia  
mveiga@ufba.br

### 1. Assimetrias

No espinhoso estudo de canções parcial ou totalmente anônimas, uma maior atenção ao estudo dos poetas pode render dividendos musicais. Muitas vezes, no caso da modinha brasileira, a relação entre poeta e compositor é socialmente assimétrica. Assim ocorre, por exemplo, com a bela modinha “Não posso mais, ó formosa”, que Esther Pedreira transcreve, atribuindo os versos a Roberto Correia (1876-1941)<sup>1</sup>, da Academia de Letras da Bahia, e a melodia a Bento Luís, um simples operário e músico. Um apreciável talento musical, afortunadamente, não se circunscreve à erudição e, menos ainda, à projeção social. Para o pesquisador, entretanto, é provavelmente mais fácil buscar no passado informações sobre o acadêmico e professor, do que sobre o operário e músico.

No caso de canções em voga, com muita frequência, a mera publicação dos textos, mais ou menos difíceis de reter de memória, faz as vezes da impressão das músicas que lhe foram associadas, subentendendo-se que as melodias sejam do conhecimento geral e que venham facilmente à lembrança do contemporâneo interessado. Contemporâneo, deve ser o caso, pois de resto esse tipo de “notação” não resiste ao tempo. É o caso dos jornais de modinhas<sup>2</sup> que ainda hoje, em sentido lato, se compram nas bancas de jornais, alguns dos atuais até mesmo com cifragem ou tablaturas para os acompanhamentos, mas divestidos das melodias, propriamente ditas. Pelo contrário, a sistemática omissão dos valores musicais, na crônica e nos registros ingênuos, contribui para a inevitável perda das melodias, efêmeras que são, e torna um desafio a identificação de autores, a fixação de datas precisas e demais elementos contextuais para um estudo ordenado da canção brasileira.

### 2. Processos de transmissão

As tradições exclusivamente orais, ao contrário do que pode parecer, têm necessariamente apoio em teorias musicais rigorosas, mesmo que não verbalmente articuladas e explícitas. Sempre difíceis de serem detectadas pelo analista, sem elas os repertórios e processos logo se perderiam e as próprias tradições musicais se esvaíam. O fenômeno das variantes é uma comprovação disso: os itens musicais variam, sim, tanto na distribuição geográfica (áreas musicais) quanto no tempo (períodos históricos), mas nem tudo pode

---

<sup>1</sup> Affonso Ruy de Souza confirma Roberto Correia como autor do texto e diz que essa modinha “fez época e sucesso não só nas serenatas, como nos salões e no teatro” [*Boêmios e Seresteiros Bahianos do Passado* (Salvador: Progresso, 1954), p 25]. Antonio Vianna também menciona “o mimo de poesia de Roberto Correia”, cantada na Madragôa, numa Segunda-feira do Bonfim [*Casos e Coisas da Bahia*, Publicações do Museu do Estado, 10 (Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1950), p. 49]. Graças a Esther Pedreira temos um registro musical da modinha [*Lundus e Modinhas Antigas, Século XIX* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro), pp. 25-6], embora se do século 19, como o subtítulo do livro indica, tendo em vista da data de nascimento do poeta, teria de ser bem tardia.

<sup>2</sup> Não me refiro, evidentemente, ao *Jornal de Modinhas*, publicação periódica de partituras musicais por P. A. Marchall e F. Milcent, eds. (Lisboa: Na Real Fabrica e Armazem de Muzica, 1792-1795). Até agora, pelo que se conhece do acervo das bibliotecas de Lisboa, canções seculares provenientes do Brasil não podem ser recuperadas de fontes portuguesas anteriores ao final do século 18. Um manuscrito da Biblioteca da Ajuda, MS 1596, catalogado como 54/X/3726-55 contém, entre suas trinta modinhas, uma (a oitava) em que se lê a seguinte indicação: “Este acompanhamento devese tocar pela Bahia”. Gerard Béhague acredita que o manuscrito seja de c. 1790. Essa modinha, “Quem ama para agravar”, cujo texto pode ser de Domingos Caldas Barbosa, o arcádico Lerenó Selinuntino, foi gravada em disco LP pelo Grupo Anticalha, como um dos itens de um programa coordenado por Manuel Veiga [Cf. *Modinha e Lundu: Bahia Musical, Sec. XVIII e XIX* (Salvador: COPENE, 1984), Lado A, Faixa 2].

variar. Isso serve de base a Bruno Nettl<sup>3</sup> para estabelecer uma distinção, difícil de se precisar no caso da música, entre estilo e conteúdo, isto é, entre a maneira de ser e o que é. Para Nettl, uma descrição de uma música (aqui tomada em sentido amplo), pelo estilo, que é o que se faz com maior frequência, leva em consideração aquilo que é típico desse repertório; uma descrição dessa música (ainda em sentido amplo, de um conjunto de itens), através do conteúdo focalizaria aquilo que mantém sua integridade através de mudanças de escala, de modo, de metro, de forma, e de maneira de cantar, concluindo: “aquele aspecto [dessa música] que permanece constante – e isto é freqüentemente muito difícil de amarrar – pode ser considerado como conteúdo.” No caso de um processo de transmissão nem meramente oral, nem meramente escrito, como o da canção brasileira, o resgate da música toma muitas vezes aspectos de uma luta contra uma pré-história musical que nos atinge até mesmo no que diz respeito aos manuscritos de música religiosa, tampouco preservados.

### 3. Anonimato

Sobre o anonimato do que sobrevive, reflete Mário de Andrade<sup>4</sup>:

“É sempre dolorosa essa morte de alguém no anonimato quando a obra que ficou valeu a pena ficar... Parece que nós buscamos mais aos homens que às suas próprias obras e estas sejam apenas o veículo das amizades que buscamos... O povo é bem mais humano que o indivíduo acovardado por estes pruridos de erudição. O povo prefere as obras aos autores...”

Há também o anonimato “cultivado” por amantes do gênero que, por assim dizer, sentem que necessitam, disfarçar o que consideram frivolidades, pecadilhos boêmios, conforme os preconceitos da época. Isso tanto mais ocorre quanto mais exaltada e circunspeta seja a condição dessas pessoas: desembargadores, senadores, padres, militares, pares do reino; e, ao reverso, menos valorizada a condição de músico.

Martius não parece ter sequer levantado a questão da autoria da música dos seus “Volklieder”. Quanto aos poetas, destacou apenas Tomaz Antônio Gonzaga:

Além da coleção *Marília de Dirceu*, impressa, muitas canções desse poeta andam na boca do povo, – canções que, como aquelas, são inspiradas pela doce musa do infeliz. Uma destas, entre outras, é a pequena canção no Apêndice “No regaço, etc.”,<sup>5</sup> ... Quando um dia o Brasil tiver literatura independente, a Gonzaga caberá a glória de ter ensaiado os primeiros arpejos anacorenticos da lira, às margens idílicas do Rio Grande e do romântico Jequitinhonha.

### 4. Um poeta

Não é do Jequitinhonha de que trata esta comunicação. Antes seria do Jacuípe que inspirou tantos versos a Domingos Borges de Barros (1780-1855), poeta precursor do romantismo, na opinião de Afrânio Peixoto<sup>6</sup>, mas de tons e procedimentos ainda arcádicos em muitos de seus poemas. Alguns de seus textos são muito conhecidos, tanto pelas publicações em que aparecem, quanto pela voga que tiveram, mas não identificados em suas associações musicais antes de 1988.<sup>7</sup>

Considerando Borges de Barros, é necessário que se diga algo do espírito que o animava. Ausente do Brasil por quinze anos (infere-se que de 1796 a 1811), a semente libertária das idéias francesas o possuía.

---

<sup>3</sup> Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1983), pp. 48.

<sup>4</sup> Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais*, Obras Completas, 19 (São Paulo: Martins, 1964), p. 13. Edição princeps em São Paulo: Casa Chiarato [L. G. Miranda], 1930.

<sup>5</sup> Mais uma vez a tradução alterada e expurgada mascara a gênese do *Musikbeilage*, já aqui mencionado no original: “Ein solches ist unter anderen das kleine in der Beilage mit get heitte Lied „No regaço u.s.w.“ welches hier den Sängern abhorchten.”

<sup>6</sup> Ver Domingos Borges de Barros, *Os tímulos*, 4ª ed., com um estudo sobre o poeta, precursor do romantismo, por Afrânio Peixoto, 2v. (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1945). A publicação original é de 1825, sob o impacto da morte do filho primogênito, o pequeno Domingos.

<sup>7</sup> Agradeço a Ana Maria Kiefer ter-me chamado atenção sobre “Triste salgueiro”.

Esteve prisioneiro em Paris, em 1809. A Revolução dera lugar a uma ditadura militar e Napoleão se tornara um déspota. Logo a constituição seria revista para fazê-lo cônsul vitalício (1802) e, em seguida, imperador (1804). Portugal havia sido também ocupado, em 1807. De Paris Borges de Barros fugiria para New York, em 1810, e seguiria para Filadélfia, em 1811, o que também é revelador. Ao chegar à Bahia, vindo de New York, seria preso novamente. Vale ressaltar também o espírito humanitário de nosso poeta, defensor dos direitos da mulher, talvez por isso mesmo autor de duas coleções de poemas a elas dedicados.<sup>8</sup> Ainda mais significativo é o sentimento, afim de um Castro Alves nem sequer nascido, que se ergue de versos alusivos à escravidão e à liberdade, como os que se seguem (1841: 9):<sup>9</sup>

Produz minguada planta o sulco escravo,  
Nem a terra sorri, se geme o arado.

Não se tornou republicano, entretanto, tanto pelos leais serviços prestados ao Império, quanto pela sua expressiva reação desfavorável a José da Natividade Saldanha, exilado da insurreição e do episódio da Confederação do Equador<sup>10</sup>.

Eventualmente comendador<sup>11</sup>, Encarregado dos Negócios do Brasil na França, numa fase difícil do reconhecimento da Independência do Brasil, Barão e, posteriormente, Visconde da Pedra Branca<sup>12</sup>, exaltado personagem, tem de ser contado entre os poetas modinheiros da Bahia, com esperanças de maiores revelações para o futuro.

Ao fazer seus comentários sobre o anonimato, Mário de Andrade não reconheceu um poema famoso de Domingos Borges de Barros<sup>13</sup>, **A flor saudade = Vem cá, minha companheira**, tanto na versão musical de Joaquim Manuel, que ignorava, quanto na de *Modinhas Imperiais*, que atribuiu a Cândido Inácio da Silva. Escrito na Bahia, em 1814, foi objeto de inúmeras glosas de pessoas importantes como D. Leonor

---

<sup>8</sup> [Domingos Borges de Barros], *Poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras por um Bahiano*, 2v. (Paris: Aillaud Librairie, 1825). Idem, *Novas poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras, por hum Bahiano* (Rio de Janeiro: E. H. Laemert, 1841). Ambas publicadas sob pseudônimo (xxx).

<sup>9</sup> Borges de Barros foi dono do Engenho São João, no Recôncavo açucareiro baiano. Sobreviveram fotografias de escravos seus dignamente bem trajados, que podem ser vistos nas reproduções da 4ª ed. já citada de *Os túmulos*. Algumas fotografias do Engenho São João, que se imagina próximo ao muitas vezes mencionado e arcádico Rio Jacuípe, aparecem na obra de Gilberto Ferrez, *Bahia: Velhas fotografias, 1858/1900* [(Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988), pp. 26-9]. As fotografias são de autor desconhecido, mas de 1865, período em que o muito bem tratado engenho já havia passado a D. Luísa Margarida, Condessa de Barral.

<sup>10</sup> O emérito professor e pesquisador Cláudio Veiga contribui com sólidas e importantes informações sobre Borges de Barros, em pelo menos duas de suas obras: “O Visconde da Pedra Branca, Interlocutor de Chateaubriand”, originalmente publicada em 1977 trata, com documentação sólida, de dois períodos descontínuos, de grande interesse, de estadia de Borges de Barros na França: de aproximadamente 1805 a 1810, e de 1824 e 1825. A esse trabalho ora se encontra incluído in Cláudio Veiga, *Prosadores e Poetas na Bahia* [(Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986), pp. 214-34]. Do mesmo autor, *Um brasileiro soldado de Napoleão*, Ensaios 63 (São Paulo: Ática; Brasília: INL, 1979), ao tratar do relacionamento de Caetano Lopes de Moura (1780-1860) com brasileiros em Paris, traz também importantes informações sobre Borges de Barros, inclusive sobre a casa editora, a Livraria Aillaud, que publicou um dos livrinhos, hoje raríssimo, indispensável para a identificação de três dos quatro textos aqui tratados (vide acima, nota 12). Em relação à irritação que Saldanha causou a Borges de Barros, verifique *Um Brasileiro*, p. 89, em que documentação diplomática é citada.

<sup>11</sup> Grande do Império, Grã Cruz da Imperial Ordem de Cristo, dignatário da Imperial Ordem da Rosa, veador de S.M. a Imperatriz e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde 1838, Domingos Borges de Barros é biografado pelos Barões Vasconcellos e Smith de Vasconcellos, *Archivo Nobiliarchico Brasileiro* [Lausanne: Imprimerie de la Concorde, ], p. 344] e por Sacramento Blake, *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, v. 2 [1893], reimpressão da edição de 1883-1902 [Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970), pp. 196-7].

<sup>12</sup> Assim está escrito o nome no imponente mausoléu de mármore branco, feito na França, ao lado do que recebeu os restos mortais de Castro Alves, na Quadra 1 do Cemitério do Campo Santo, em Salvador. A inscrição “À memória de meu pai pai/Domingos Borges de Barros/Visconde da Pedra Branca/Fallecido/na Bahia/a 20 de março de 1855”, indica um ato de homenagem filial da Condessa de Barral.

<sup>13</sup> Ver Barros, *Poesias oferecidas às Senhoras Brasileiras*, doravante indicadas pela referência autor-data (Barros, 1825: 156-8). O número de página impresso, 146, é um erro. Pelo mesmo sistema, *Novas poesias oferecidas às Senhoras Bahianas* terão a referência parentética de (Barros, 1841).

de Almeida, posteriormente Condessa de Oeyerhausen e ainda Marquesa de Alorna, nome árcaico de Alcipe, em 1823 (ver Barros, 1825: 211-3); por Maciel Monteiro, em 1824; e por MBL, informa o próprio Barros (1841: 128-30), sem mencionar a data e identificar o poeta.

Outras modinhas e um romance envolvendo Pedra Branca, também já foram identificadas, entre os quais **Triste salgueiro** (Joaquim Manuel), **Conselho paternal** ( romance, Frederico Massimino), **Desde o dia em que eu nasci** (Joaquim Manuel), [**Mas não lhe digas de quem** (o texto está em *A Cantora Brasileira*, mas não se fez ainda o cotejo com as fontes musicais.)

## 5. O estudo de caso: “Foi-se Josino e deixou-me”

Os testemunhos documentais em torno de **Foi-se Josino e deixou-me** (texto e música do *Musikbeilage* de Martius), são: **Josino e Marília** (também com o refrão **Amor que pode/Não quer valer/Não há remédio/Senão morrer**, da coleção de textos de Domingos Borges de Barros) em vista do “Mote” = “**Não há remédio senão morrer**”= seguido de “Gloza improviso”, isto é, oito quadras em redondilha maior, rimas no 2º e 4º versos, intercaladas com o estribilho já apontado em Martius e Borges de Barros. Aparecem no Vol. 1, Num. 7, p. 25 (a paginação não é cumulativa: vai por Números), da primeira edição de Domingos Caldas Barbosa, *Viola de Lerenó: coleção de suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*, 2 v. (Lisboa: Oficina Nunesiana, 1798). Também o texto musicado no MM 4801, “Muzica escolhida da Viola de Lerenó” de 1799, Cantiga 19<sup>14</sup>. **A melodia da Cantiga 19 é a mesma do “Foi-se Josino e deixou-me”** da coletânea de Martius. O texto tem estrofes completamente distintas, **mas o mesmo estribilho**. Há uma outra versão do texto, uma glosa da glosa: “Amor que póde/Me quis valer/Já não sou morto/Torno a viver, com 12 quadras diferentes intercaladas pelo estribilho glosado. Trata-se da cantiga seguinte na edição dos textos de 1798 (não aparece no MM 4801, pelo que me parece, mas preciso rever isto). A Cantiga 27, do MM 4801, contudo, tem o mesmo texto da Cantiga 19, **mas melodia inteiramente diferente, e em tonalidade menor**, o que é incomum.

## 6. Alguns problemas levantados

Teoria sobre a constituição do repertório? Centonização? Improvisações sobre tehas e glosas arcádicas passadas de mão em mão? Melodias-tipo? Improvisação ou composição? Ambos? Quais os elementos fundamentais (de conteúdo, diria Nettl, em contraposição aos mutáveis, de estilo) da modinha, isto é, os que se mantêm constantes no processo de transmissão oral? Sugestão: melodias e textos, apenas, possivelmente as implicações harmônicas principais, mas não os arranjos (acompanhamentos); Que conclusões para as práticas interpretativas?

---

<sup>14</sup> Reitero o débito que todos temos às pesquisas de Manuel Morais, seu “Estudo introdutório e revisão”, suas transcrições das cantigas constantes de sua publicação de *Muzica escolhida da Viola de Lerenó* (2003), generosamente confiada até a pessoa pouco escrupulosa antes de sua publicação.

## Esquema

Proposta de metodologia: Como primeiro passo, o estudo do poetas; subseqüentemente, dos músicos; outros fatores contextuais – Descrição, interpretação, explicação.

