

## CAPÍTULO 6

# Da valsa à modinha

## *A trajetória de Nas horas mortas da noite*<sup>256</sup>

Introduzida no início do século XIX nos salões brasileiros, a valsa ganhou as ruas por meio de sua incorporação ao repertório de chorões, grupos instrumentais que surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1870. Além das adaptações de danças europeias, os grupos de choro acompanhavam canções sentimentais nas serestas, conhecidas pelo nome genérico de modinhas. Historicamente, a valsa dançante e rápida emprestou o ritmo ternário para a modinha, enquanto esta última impactou a primeira tornando-a mais lírica e melancólica. Em gravações da Casa Edison, na primeira década do século XX, nos selos Zon-o-phone e Odeon e disponíveis na internet, encontramos tanto valsas instrumentais quanto modinhas em compasso ternário, influenciadas pela valsa. O texto se concentra nesse último grupo, fazendo um levantamento preliminar das suas características estilísticas e discutindo a prosódia musical de “Nas horas mortas da noite”, gravada por Mário Pinheiro em 1906. Esta modinha tem um

<sup>256</sup> Este texto foi beneficiado por leituras e comentários de Cecy Tupinambá, Rachel Ulhôa e Salomea Gandelman, cujas sugestões e perguntas me ajudaram a torná-lo um pouco mais claro. Agradeço a Cláudia Matos pelos esclarecimentos sobre versificação e a Marcílio Lopes pelas transcrições e discussão sobre microrritmo e prosódia. Um versão do texto está publicada em inglês como Triple-time Modinha - Between Dances and Serenades. In: HOLTSTRÄTER, Knut; WIDMAIER, Tobias (org.). *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. 1. ed. Munster: Waxmann Verlag, 2020. v. 1, p. 151-172.

histórico de recepção em diferentes épocas e locais de performance, o que possibilita uma melhor apreciação crítica sobre o assunto. Para fins de análise, duas frases com melodia e letra da canção são comparadas a partir de transcrições dessa e de outra performance gravada feita em 1969; além de mais duas versões impressas, a primeira editada em 1928, mas existente desde a década de 1870, a segunda publicada em 2005. A trajetória da modinha ao longo de mais de um século de existência mostra a crescente estabilização da sua prosódia musical.

A valsa como dança de par enlaçado e depois a canção seresteira exerceram um papel importante na mediação da afetividade entre homem e mulher. Tanto a música que promove o movimento de giros circulares do casal quanto a modinha, que se lança no ar para alcançar a pessoa amada, refletem e promovem a relação amorosa. A valsa dançada, caindo em desuso em meados do século XIX, migra seu espaço de atuação e potência de afecção para a serenata. Na modinha em compasso ternário seresteira, o ritmo dos versos do português brasileiro transforma as melodias de compasso regulares da valsa, tornando-a mais lenta, e, em termos rítmicos, flexibiliza a sua métrica, de modo a adequar a divisão silábica e permitir a articulação da mensagem amorosa, na sua função de atravessar o espaço noturno.<sup>257</sup> As modinhas do século XVIII e início do século XIX eram, na sua maioria, em compasso binário. Em meados do século XIX, passam a adotar o lirismo melódico da ópera, sobretudo italiana, além do compasso ternário da valsa.<sup>258</sup> A flexibilização melódico-rítmica acontece tanto nas modinhas binárias quanto nas ternárias, mas foi a modinha em três tempos que se fundiu com a valsa e se popularizou. O que é importante reter é que tanto a modinha foi afetada ritmicamente pela valsa quanto a valsa acabou sendo afetada pela modinha.

<sup>257</sup> No português brasileiro (PB), as vogais tanto em posição tônica como átonas são muito bem pronunciadas, enquanto no português europeu (PE) elas são reduzidas. No PE, só as vogais tônicas são pronunciadas nitidamente (BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. O português brasileiro e o português europeu: identidade e contrastes. *Revue belge de Philologie et d'Histoire Année*, v. 79, n. 3, p. 963-975, p. 947-948, 2001; BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. O português brasileiro e o português europeu: identidade e contrastes. *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 79, fasc. 3, p. 963-975, 2001. DOI: <https://doi.org/10.3406/rbph.2001.4556>. Disponível em: [www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_2001\\_num\\_79\\_3\\_4556](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2001_num_79_3_4556)).

<sup>258</sup> Características rítmicas, melódicas e harmônicas da modinha à luz de partituras oitocentistas são apontadas por Mário de Andrade no Prefácio de *Modinhas Imperiais* (1980), publicada originalmente em 1930.

Diferente da ária de ópera italiana, onde a voz do(a) cantor(a) é o que chama a atenção do público, na canção popular, a compreensão do texto é mais importante que o preciosismo/atletismo vocal. Pela necessidade de articulação clara da letra, onde algumas vezes os acentos das palavras não coincidem com os tempos fortes do compasso musical, o cantor tanto diminui o andamento quanto flexibiliza a divisão métrica da canção durante sua performance.

O impacto da modinha na valsa a transformou, aos poucos, em valsa “seresteira” ou valsa “brasileira”, mesmo quando instrumental. Esse processo é gradual e se consolida apenas no século XX. Na música de concerto, a partir de 1940, são emblemáticas as valsas compostas por Francisco Mignone.<sup>259</sup> Também na música popular, a “valsa com letra” passa a ocupar o espaço da modinha como “expressão maior da canção de amor”, nas palavras de Jairo Severiano (2013, p. 53).

Este capítulo investiga o repertório onde o processo de adaptação da valsa começa a acontecer, a partir das práticas musicais relacionadas com os grupos de choro nas serenatas. Focaliza a performance gravada da modinha em compasso ternário, tomando como estudo de caso a gravação de *Nas horas mortas da noite* por Mário Pinheiro (Odeon, 40.688, 1906).<sup>260</sup> A tarefa é facilitada pelo acesso ao acervo de gravações do Instituto Moreira Salles, agora na recém-lançada *Discografia Brasileira*.<sup>261</sup>

Adicionalmente, como referência, foi consultado o primeiro dos cinco volumes da *Discografia Brasileira 78rpm* (DB-78rpm), que contém a listagem dos fonogramas produzidos no Brasil na fase mecânica (entre 1902 e 1927), na compilação dos pesquisadores Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo Azevedo (Nirez).<sup>262</sup> O foco são os discos

<sup>259</sup> O ambiente do choro e das serenatas, incluindo aí as valsas, foi utilizado pelos compositores nacionalistas, especialmente Francisco Mignone (1897-1986), para registrar em partitura o abasileiramento da valsa nas suas “Valsas de esquina” (1940-1943), “Valsas-choro” (1946-1955) e, finalmente, “Valsas brasileiras” (1963-1984).

<sup>260</sup> Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5375/nas-horas-mortas-da-noite>. Acesso em: 26 abr. 2020.

<sup>261</sup> Ver em <https://discografiabrasileira.com.br/>, onde cerca de 46 mil faixas provenientes dos acervos dos maiores colecionadores de música popular no Brasil (Humberto Franceschi, José Ramos Tinhorão e Miguel Ângelo de Azevedo – o Nirez, curador da DB) podem ser consultadas por título, compositor, intérprete, acompanhamento, gênero, gravadora e ano de lançamento.

<sup>262</sup> A versão impressa foi editada em 1982 pela Funarte e Xerox. Desde então, Nirez vem

das séries mais remotas, gravadas entre 1902 e 1906, por entender serem elas o mais próximo da performance oitocentista das modinhas.<sup>263</sup>

Anterior à escolha de um repertório representativo de modinhas em compasso ternário, foi feita uma imersão de escuta do repertório de valsas e canções existentes. Em relação aos fonogramas classificados como “valsas”, interpretadas por bandas de música (como a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro ou a Banda da Casa Edison) e grupos de choro (como o Grupo Novo Cordão ou os Irmãos Eymard) ou até mesmo piano ou flauta solo (pelo pianista Artur Camilo ou o flautista Patápio Silva), observa-se que a performance mantém um andamento *moderato* para rápido e um estilo instrumental virtuosístico.<sup>264</sup> Apenas quando as valsas são cantadas – algumas delas claramente uma versão traduzida de sucessos do teatro (como a *Valsa dos sinos de Corneville* ou *A borboleta gentil [Frou-frou]*), outras compostas para o salão ou o palco (como a valsa “Beijos”, do repertório da cantora Plácida dos Santos) – é que se nota a retenção do andamento provocada, em parte, pela necessidade de uma articulação mais declamada do texto.

Para o ouvinte do século XXI, existe o consenso de que a valsa ligada aos grupos de choro seria lírica, lânguida e, sobretudo, lenta. A evidência inscrita nas partituras de época, por exemplo, nas valsas de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, sugere no uso de termos indicativos de caráter a possibilidade de, pelo menos, certa flexibilização do tempo. Marcas de expressão do tipo “*molto espressivo*”, “*misterioso*”, “*dolce*”, “*con sentimento*”, “*gracioso*” e “*suave*” são indícios de práticas interpretativas ligadas a afetos relacionados com representações amorosas (acelerações e retardos do tempo, apojaturas em momentos de culminância melódico-dramática,

complementando e corrigindo a base de dados, além de acrescentar novas informações a partir da sua própria coleção, com cerca de 22 mil discos. O acervo Nirez foi digitalizado em 2004-2005, por meio do patrocínio da Petrobras. Em 2015, tanto o acervo digital quanto o banco de dados do colecionador foram adquiridos pelo Instituto Moreira Salles (IMS). Em 2019 foi lançada pelo IMS a Discografia Brasileira (DB), com 46.660 dos 63.324 fonogramas catalogados na DB-78 rpm.

<sup>263</sup> A saber, os discos Zon-o-phone (gravados entre 1902 e 1904) e a primeira série pela Odeon, a série 40.000 (gravada entre 1904 e 1907).

<sup>264</sup> Ver: SOUZA David Pereira de. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1907): valsas, polcas e dobrados*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

entre outros). No entanto, a escuta das gravações apresenta um cenário diferente: as valsas instrumentais apresentam-se sempre mais rápidas e, mesmo em gravações de canções anunciadas como valsas – como “Beijos”, da autoria de Chiquinha Gonzaga, mencionada anteriormente<sup>265</sup> –, as execuções são um tanto afetadas, talvez pela artificialidade da situação e pela pouca familiaridade com a técnica de gravação.

Uma dificuldade para estudar a música gravada em discos do início do século XX é a audibilidade dos fonogramas, não apenas por restrições técnicas da mídia mecânica, mas também pela artificialidade do ambiente de gravação.<sup>266</sup> A performance para a “máquina falante” era diferente da apresentação para uma plateia ao vivo. No contexto da gravação mecânica, ao fazer o registro da “obra” musical, além das exigências de movimentação física, aproximando-se ou afastando-se do cone de captação, há que se imaginar que os músicos então se preocupassem muito mais em executar a música sem errar do que em fazer uma interpretação convincente. Adicionalmente, nem todos os cantores possuíam a estabilidade de produção sonora necessária para imprimir na cera do disco um som de “qualidade”. Somente quando começaram as prensagens no selo Odeon foi possível encontrar um repertório significativo de canções, gravadas pelo barítono Mário Pinheiro (1880-1923), a partir do qual foi identificada uma modinha em compasso ternário para análise.

Com o objetivo de fazer uma descrição preliminar das características estilísticas das modinhas em três tempos, em especial sua prosódia musical, onde microrritmos ligados à performance contribuíram para a transformação da valsa no Brasil, será feita uma breve contextualização histórica sobre a valsa e sua conexão com a modinha, especialmente a seresteira. Esta última, também chamada de modinha de rua, transmitida de forma oral/aural e, com a gravação, de forma audível, é o objeto deste capítulo.

<sup>265</sup> Disponível no Instituto Moreira Salles: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1038/beijos>. Procurar por intérprete “Odete” e título “Beijos”.

<sup>266</sup> Sobre tecnologia de gravação e o estudo da performance gravada, ver, de Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* (London: CHARM, 2009) em: <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Também, de Jonathan Sterne, *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction* (Durham, NH: Duke University Press, 2003).

## A VALSA NO SÉCULO XIX NO BRASIL

A valsa representou um passo revolucionário nas relações de gênero na sociedade ocidental. Em vez da coreografia controlada de danças de par solto com um mínimo de contato físico entre o casal, havia a possibilidade de girar rapidamente tendo como eixo o par enlaçado em torno do salão. Essa proximidade física foi um dos elementos que contribuíram para a sua recepção ambígua.

A valsa no Brasil, embora tributária dos lançamentos de valsas na Europa, principalmente por meio do centro cultural da época, Paris, tem uma trajetória sociocultural um pouco distinta.<sup>267</sup>

Trazida pela corte portuguesa no início do século XIX, não chega a ter qualquer conotação “camponesa”, como na Europa. Adotada nos salões e bailes da sociedade urbana emergente, logo passa a ser reprimida como dança.<sup>268</sup>

No século XIX, a recriminação à valsa foi feita não somente por meio de sermões na igreja, mas também pela literatura romântica presente e difundida pelos folhetins.<sup>269</sup> Apesar da sua censura, há no Rio de Janeiro uma crescente popularização da valsa ao lado do aumento da aquisição de pianos pela burguesia emergente. Entre as décadas de 1830 e 1860, a partir de consulta ao acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, é possível observar a importação de partituras de valsas, bem como frequentes anúncios de valsas compostas por brasileiros. Entre eles a notícia sobre a produção de valsas de salão direcionadas principalmente ao público feminino, algumas delas sendo distribuídas aos assinantes

<sup>267</sup> Para as características performáticas da valsa vienense e a estreita relação música e dança, ver Sevin Yaraman, em especial o capítulo 2, “Putting Music Under The Dancers’ Feet” (*Revolving Embrace. The Waltz as Sex, Steps, and Sound*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002. p. 17-41). Derek Scott enfatiza a importância da performance para a caracterização estilística da valsa ao chamar a atenção para a importância das práticas não anotadas na partitura, como a antecipação do segundo tempo e o uso de acelerações e retardos de andamento (“A Revolution on the Dance Floor, a Revolution in Musical Style: The Viennese Waltz”. In: SCOTT, Derek. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 117-131).

<sup>268</sup> No século XXI, a valsa ainda é vigente, como um momento ritualizado em bailes de debutantes, casamentos e formaturas.

<sup>269</sup> Ver Capítulo 4, sobre a valsa e o folhetim de rodapé no *Diário do Rio de Janeiro*.

de periódicos especializados ou vendidos nas inúmeras casas de venda de pianos e “música”.<sup>270</sup>

Além das valsas de salão, algumas partituras estão na categoria de valsa de concerto, enquanto outras, em menor número, se enquadram na categoria de valsa-canção. Esta última modalidade, que encontrara um nicho na ópera e opereta, foi aparentemente bem recebida no país, sendo, inclusive, adaptada, a exemplo de *La fille de Madame Angot* (1872), de Lecocq. Enquanto na versão original se trata de uma canção em várias partes, no Brasil é apenas parcialmente arranjada para piano e categorizada como “Valsa Popular”.<sup>271</sup>

O aparecimento da canção em ritmo de valsa na ópera e na opereta é importante de ressaltar em relação à trajetória da modinha no Brasil, pois, especialmente na segunda metade do século XIX, a modinha incorporou aspectos tanto da ópera quanto da valsa. Muitas melodias de modinha eram adaptações de árias de ópera para o português, independentemente do estilo formal da ária de ópera ser valsa ou não. A *Traviata*, por exemplo, chegou a receber uma publicação intitulada *As delícias da Traviata*,<sup>272</sup> onde poesias de autores brasileiros foram “graciosamente acomodados” aos mais aplaudidos motivos da ópera de Verdi.<sup>273</sup>

<sup>270</sup> Para um estudo sobre valsas de salão distribuídas em quatro periódicos cariocas, ver: MORAES, Sabrina Lôbo de Moraes. *Novas músicas dadas de mimo aos assinantes: valsas, periódicos oitocentistas e a prática musical feminina nos salões do Rio de Janeiro (1849-1878)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

<sup>271</sup> O leitor pode encontrar várias performances da canção *La fille de Madame Angot* na internet. A partitura está disponível no acervo digital da BN. Ver: NUYENS, Henri. *La Fille de Madame Angot: Opera bouffe de Ch. Lecocq: Valsa popular para piano*. Rio de Janeiro: Imp. Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, [18--]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas659908/mas659908.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659908/mas659908.pdf). Acesso em: 21 jul. 2017.

<sup>272</sup> *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal* (RJ), ed. 00213, p. 4, 2 ago. 1860. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/17914>. Acesso em: 25 nov. 2019.

<sup>273</sup> A conexão valsa-canção e modinha, no entanto, não espera para acontecer no final do século XIX; começa bem antes no Brasil, como demonstra o anúncio sobre *Cupido tirando dos ombros a aljava*, “nova e linda modinha cantada em tom de valsa composta por Lino José Nunes, preço 160” (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 8, p. 4, 11 jan. 1840).

## A MODINHA

Modinha é um gênero de canção sentimental registrada em Portugal e no Brasil desde o século XVIII como “cantiga(s)”, “moda(s)”, “modinha(s) brasileira(s)” e, finalmente, “modinha(s)”. Foi introduzida no Paço Real português em torno de 1775 pelo brasileiro Domingos Caldas Barbosa, que, com acompanhamento de viola de arame (cordofone de cordas dedilhadas), fazia as damas e donzelas da corte “suspirarem”. Depois disso, durante cerca de um século, modinhas para canto e cravo, canto e piano e canto e violão fizeram sucesso nos salões tanto em Portugal como no Brasil.<sup>274</sup> No século XIX, foi influenciada pela ópera italiana, no seu contorno melódico, e pela valsa, na divisão rítmica. Há registros de modinhas de tradição oral desde o início do século XIX, com o acompanhamento do violão, mas é no final dos oitocentos e inícios do século XX que ocorre a popularização do gênero como canção romântica, formato registrado também em disco. Atualmente, em pleno século XXI, o repertório de modinhas ainda aparece em serenatas de rua e em serestas (reuniões para cantar canções românticas “antigas”).

Na literatura revista pelo historiador Vicente Salles (2005),<sup>275</sup> no seu estudo sobre a modinha tomado como referência aqui, questões de autoria ou a existência de uma partitura separavam a música de salão da música de rua. Modinhas na última categoria seriam “populares”, no sentido de “folclórico” ou “tradicional”. Salles dialoga com a geração dos chamados folcloristas, que debatem sobre a autenticidade da modinha como produção nacional: Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916), Mário de Andrade (1893-1945), Câmara Cascudo (1898-1986), Mozart de Araújo (1904-1988) e Baptista Siqueira (1906-1992). Dentre eles, com exceção de Sílvio Romero, que desprezava a modinha por não se enquadrar bem no quesito “anonimato”, esperado das músicas populares, todos contribuem para estabelecer uma trajetória do gênero. O percurso histórico

<sup>274</sup> Existe uma vasta literatura sobre a modinha como música de salão. Ver, por exemplo, de Manuel Veiga, “O estudo da modinha brasileira” (*Latin American Music Review*, Austin, Texas, v. 19, n.1, p. 47-91, 1998); de Edilson Lima, *As modinhas do Brasil* (São Paulo: Edusp, 2001).

<sup>275</sup> O livro de Vicente Salles (1931-2013), tratando sobre o que ele chama de ambientação e criação ou recriação da modinha no Pará, discute e atualiza as noções sobre cultura tradicional, oriundas dos estudos do folclore, em especial a noção de obra, autoria e transmissão oral/escrita.

da modinha vai da “brejeirice” colonial para a produção de salão sentimental, onde recebe a influência da ária de ópera italiana e da valsa. Posteriormente, ela “desce” às ruas, onde adota os quatro tempos do schottisch (lê-se chótis) e, finalmente, pela transmissão principalmente oral, passa a ser incorporada ao “patrimônio coletivo” (p. 30-31), ou seja, é considerada autenticamente “popular”, na concepção de folclore da época.

## MODINHA DE RUA

Do estudo do pesquisador paraense, cabe ressaltar a distinção entre modinha de rua e modinha de salão, sendo algumas delas registradas no CD que acompanha o livro. A modinha de salão seria geralmente escrita para canto e piano e de autoria conhecida. A modinha de rua, normalmente acompanhada por violão e transmitida de forma oral, apresenta uma abundância de variantes. O que a distingue é esse processo de transmissão oral/aural, mesmo que haja uma partitura e um autor conhecido. Algumas modinhas são escritas e até mesmo publicadas, outras têm sua autoria conhecida, mas todas sobrevivem pela performance continuada e manutenção no repertório.

Desde o século XVIII, há o costume de publicação das letras das modinhas, em coletâneas genericamente chamadas de cancionero.<sup>276</sup> Aliás, a publicação apenas das letras de canções acontece mesmo quando se sabe a sua autoria, como as modinhas compostas por Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e publicadas sob o título de *Viola de Lereno*, viola se referindo ao cordofone dedilhado e Lereno aludindo ao seu codinome na academia literária Nova Arcádia de Lisboa.<sup>277</sup> Na *Viola de Lereno*, as “cantigas” publicadas trazem a indicação genérica de que se trata de “cantos”, o que é confirmado por suas características estruturais. Elas apresentam

<sup>276</sup> Vários cancioneros do século XIX e início do século XX estão disponíveis na internet. A seguir, uma listagem parcial por título e data de publicação para uma possível busca pelo leitor: *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras* (1908, 25. ed.); *Choros ao violão* (1902); *Lira do trovador* (?); *Lyra popular brasileira* (1927, 6. ed.); *Mysterios do violão* (1905); *Nova collecção de modinhas brasileiras* (1878); *Serenatas e saraus* (1901, 3v); *Trovador* (1876); *Trovador da malandragem* (1926, ed?).

<sup>277</sup> Ver, de José Ramos Tinhorão, *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu* (1740-1800) (São Paulo: Editora 34, 2004).

esquemas rítmicos da linguagem popular, como o uso recorrente de estrofes com um número de sílabas restrito, a exemplo da redondilha, com versos de cinco ou sete sílabas, como também estruturas fixas de rima e até mesmo pequenas frases que pontuam a letra, facilitando sua lembrança e, caso necessário, a improvisação de versos alternativos. Todos esses elementos (o rótulo de gênero “cantiga”, a estrutura de rima e ocasional mote, além do uso de esquemas métricos recorrentes) são indícios de que os poemas foram feitos para serem cantados.<sup>278</sup>

Coletâneas de modinhas que incluem as melodias correspondentes às letras foram anotadas por músicos de escola – um exemplo seminal da primeira metade do século XIX é a coleção de *20 modinhas*, de Joaquim Manoel da Câmara (1780?-1840?), transcritas e arranjadas para canto e piano por Sigismund Neukomm.<sup>279</sup> Ressalta-se que algumas das letras que Joaquim Manoel musicou e Neukomm arranjou eram de Caldas Barbosa. As modinhas, como composições de Joaquim Manoel executadas e acompanhadas por ele ao violão, seriam modinhas de rua; quando arranjadas para canto e piano por Neukomm, algumas delas com ornamentos (próprios do estilo de canto operístico), seriam modinhas de salão.

No final do século XIX, as modinhas de rua tiveram um grande impulso pela atividade dos músicos populares, como menciona Alexandre Gonçalves Pinto em *O choro*, escrito em 1936, mas como apontado no subtítulo do livro, com “reminiscências dos chorões antigos”, isto é, dos músicos populares, entre instrumentistas, compositores, letristas e cantores atuantes no Rio de Janeiro desde 1870. O grupo instrumental do choro era constituído principalmente de flauta, violões e cavaquinhos, com a participação frequente do oficleide e do trombone. Tocavam em bailes de casamento, batizados, aniversários, festas e também nas casas e nas ruas. Em uma serenata típica, os chorões saíam pelas ruas e despertavam os

<sup>278</sup> Ver, de Martha Tupinambá de Ulhôa, “Perdão Emilia! Transmissão oral e aural na canção popular”. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS Fernanda (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 249-267. Sobre o esquematismo no canto de tradição oral, ver, de Peter Burke, *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500 -1800* (Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

<sup>279</sup> Ver, de Mozart de Araújo, “Sigismund Neukomm: um músico austríaco no Brasil”. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, ano 1, n. 1, p. 61-74, 1969. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002994.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2010.

moradores de “todo o quarteirão”. Tendo a música agradável aos ouvintes, eram abertas as janelas e as portas das casas, o grupo de seresteiros era convidado a entrar, e logo improvisavam-se o baile e os comestíveis. Entre os verbetes sobre muitos daqueles músicos e cantores, destaca-se a figura de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), protagonista de grandes serenatas, que, em noites de luar, despertavam quarteirões.

Alguns desses músicos exerceram também a função de mediadores/produtores da modinha. Entre eles, Eduardo das Neves (1874-1919), palhaço, poeta, compositor, violonista e cantor. Desses, o que tem a obra mais difundida é sem dúvida Catulo Cearense, que registrou em livro sua vasta produção de letras, muitas delas adaptadas para obras musicais já existentes, cujos compositores passaram a ser considerados não como coautores, mas “colaboradores”.<sup>280</sup>

Como lembra Vicente Salles, algumas melodias podem servir para vários textos poéticos. É o que acontece com a modinha *A concha do amor*; na realidade, um conjunto de versões com este título, coletada por Eduardo das Neves na Bahia, com a indicação de que deveria ser cantada com a música de *O gondoleiro do amor*, famosa canção publicada por Augusto Fábregas para versos do poeta romântico Castro Alves.<sup>281</sup> Trata-se de uma paráfrase em todos os sentidos, não só em relação à música, que é básica-

<sup>280</sup> Em se tratando de autoria do Catulo da Paixão Cearense, sempre há que se levar em conta que ele editou várias compilações com textos seus para melodias conhecidas ou não, além de considerar de sua lavra letras da tradição oral por ele recolhidas, cujos “erros corrigiu”.

<sup>281</sup> No *Álbum Pitoresco e Musical* (Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014), Rodrigo Alzuir esclarece que o autor da música de *O gondoleiro do amor* teria sido Augusto Fábregas, um dos filhos de Salvador Fábregas (1820-1877), a quem tem sido tradicionalmente atribuída a composição da melodia. Há um anúncio do *Jornal do Brasil*, de 29 jun. 1893, sobre a publicação da barcarola pela Casa Bevilacqua como “o segundo número das músicas populares de Augusto Fábregas” (*Jornal do Brasil*, n. 180, p. 1, 29 jun. 1893). Entretanto, não fica clara a autoria da música, uma vez que o anúncio onde é inaugurada a coleção de “Músicas Populares” menciona Fábregas como “ilustre colega de imprensa” que “deliberou” publicar periodicamente “trechos de canto e música que se tornaram populares em nosso teatros”, sendo a primeira música da coleção a cançoneta *Missa campal* (*Jornal do Brasil*, n. 171, p. 1, 20 jun. 1893). Outra partitura da coleção, anunciada ainda em 1893, é o popular dueto *Los dos paraguas*, da zarzuela *De Madrid a Paris* (*Jornal do Brasil*, n. 222, p. 2, 10 ago. 1893). Em outras referências, Augusto Fábregas é o “aplaudido escritor” (*Jornal do Brasil*, n. 284, p. 2, 11 out. 1892), o “pranteado escritor” (*Jornal do Brasil*, n. 231, p. 2, 18 ago. 1896) e o “malogrado escritor” (*Jornal do Brasil*, n. 84, p. 2, 25 mar. 1898), mas em nenhum momento “compositor”.

mente a mesma, como também na organização estrófica da letra e no uso de imagens amorosas poéticas semelhantes.<sup>282</sup>

Há também uma referência a uma coleta de 1951, feita por Hermes de Paula em Minas Gerais, onde o título (*Conchinha de prata*) e a maioria dos versos não deixam margem de dúvida ser a modinha mais uma versão do mesmo grupo de canções.<sup>283</sup> No entanto, ao visitar o *Caderno de Modinhas* (1975) com transcrições do repertório mineiro, observa-se que, agora, a melodia é diferente da versão consagrada atribuída a Fábregas. Incidentalmente, *O Gondoleiro do amor* também aparece nesta última coletânea (p. 36), mas com a música grafada a partir da performance como uma valsa, e não no compasso binário composto de outras publicações. Isso mostra que havia muitas versões circulando, como acontece com as músicas transmitidas de forma oral/aural.

Em relação às melodias das modinhas escutadas no acervo do Instituto Moreira Salles, por um lado parece que há uma variedade muito grande, mas, por outro, especialmente quando aparentemente gravadas no mesmo dia (com números de série e, quando disponíveis, números de matriz próximos), parece que são todas pertencentes a uma mesma família. Como já observado, o intercâmbio de letras e melodias aponta para o uso de estruturas métricas padronizadas, como por exemplo o uso de estrofes com versos de sete ou de cinco sílabas, bem como para

<sup>282</sup> Vicente Salles, no *A Modinha no Grão-Pará* (2005, p. 214-218), menciona várias versões tanto do nome (*Conchinha de prata*, *Numa conchinha de prata* ou *A concha do amor*), gravada por vários cantores no início do século XX, como Campos no disco Columbia B296, Artur de Castro num disco Phoenix 274, onde aparece o título *A concha e a virgem* e também a versão cuja letra é transcrita na íntegra no livro de Salles, com o título *A concha do amor*, gravada por Mário Pinheiro, Odeon 40.080. Fonogramas disponíveis para escuta relacionados a este exemplo: *A concha e a virgem*, com Artur de Castro (<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/25116/a-concha-e-a-irgem>); *A concha do amor*, com Mário Pinheiro (<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1398/a-concha-do-amor>). *O Gondoleiro do amor*, atribuído a Salvador Fábregas para os versos de Castro Alves, aparece no catálogo de 1902 da Casa Edison, mas a versão gravada por Bahiano (Zon-o-phone 10013, 1902) mas não consta do acervo do Instituto Moreira Salles, onde o fonograma mais antigo que existe para escuta (Victor R 99720, 1910) é de Mário Pinheiro (<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/11516/o-gondoleiro-do-amor>).

<sup>283</sup> Salles está se referindo ao livro *Montes Claros: sua história, sua gente, seus costumes*, de Hermes de Paula (Rio de Janeiro: IBGE, 1951). As transcrições do repertório de modinhas só foram publicadas em 1975 pelo mesmo autor no *Caderno de modinhas* (Montes Claros: Espaço 2, 1975).

a existência de uma espécie de padrão regular de melodias. De certa maneira, trata-se de um processo parecido ao que Jacques Attali (1985, p. 14) descreveu sobre a economia política da música profana na França, em que o músico lançava mão de um repertório reduzido de “timbres”, como eram chamadas as melodias populares já conhecidas pelo público, para apresentar novas músicas – essencialmente textos vendidos nas ruas por centavos.<sup>284</sup>

## PRIMEIRAS GRAVAÇÕES MECÂNICAS DE VALSAS E MODINHAS

Manuel Veiga (1998, p. 82) comenta como a produção de modinhas, documentadas desde o século XVIII, passando pela profusão romântica do século XIX, se revigora com os discos da Casa Edison, sendo compostas regularmente até a segunda década do século XX. Fundada em 1900 por Frederick (Fred) Figner (1866-1946), a Casa Edison produziu, entre 1902 e 1927, mais da metade das cerca de 10 mil gravações mecânicas no Brasil.<sup>285</sup>

A partir de Franceschi (2002) e sua pesquisa nos arquivos da Casa Edison, sabe-se que a indústria do disco no Brasil, voltada para o incentivo ao consumo, já começa como subsidiária de uma estrutura econômica globalizada. Fred Figner, comerciante nascido na antiga Tchecoslováquia e com uma passagem pelos Estados Unidos, traz os primeiros fonógrafos para o país, aonde chega em 1891. Dez anos depois, em 1901, obtém um terço da patente de discos duplos com exclusividade para o Brasil e logo se torna o terceiro produtor de discos em escala mundial, após os EUA e a Alemanha.

<sup>284</sup> O número de melodias ou “timbres” era razoável: 891 só na publicação de 1811, *La clé du caveau* (A chave do cabaret/café-concerto), Pierre Adolphe Capelle. (*La clé du Caveau*, à l’usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis de la chanson. Paris: Capelle et Renard, de l’Impr. de Richomme, 1811. Disponível em: <https://ia802604.us.archive.org/8/items/laclducaveau00cape/laclducaveau00cape.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2020).

<sup>285</sup> A discografia de Santos *et al.* (1982) fala em “7.000 discos, sendo mais da metade lançados pela Casa Edison”. Agradeço a Sandor Buys a observação de que eles falam em discos, não gravações ou faixas. Como os discos da Casa Edison eram duplos, há mais de seis mil fonogramas só da Casa Edison e mais de três mil discos de um lado só das outras gravadoras. No total, cerca de 10 mil fonogramas (E-mail de 30 dez. 2021). De fato, contabilizando todas as séries com o selo Odeon (5.884, segundo levantamento de Buys) e as gravações com o selo Zon-o-phone (733), temos um total de 6.617 faixas somente da Casa Edison.

Em 1902 são feitas as primeiras gravações e começam a chegar os discos prensados da Alemanha. Pelo que se observa nos jornais de época, a rede de distribuição estabelecida por Figner tinha nos catálogos a ferramenta principal de divulgação. Judson Lima (2013), na sua tese sobre as configurações e reconfigurações da canção brasileira, faz um estudo dos catálogos da casa Edison e observa, em relação ao catálogo de 1902, que, sob o rótulo de “Repertório de modinhas”, são colocadas “Canções cantadas e acompanhadas ao violão por Cadete” e “Cançonetas e Lundus” pelo “popular cançonetista brasileiro Bahiano”. O que é importante reter aqui é a introdução de um rótulo genérico de “modinhas” englobando não somente “canções” (sentimentais), como também “cançonetas” (teatrais) e “lundus” (satíricos).

Como comenta Lima, trata-se aparentemente de uma estratégia de divulgação: relacionar a figura de Cadete às modinhas e a de Bahiano às cançonetas e aos lundus (p. 60), dando conta de “responder, por um lado, ao universo sentimental-lírico, com Cadete, e, por outro, ao satírico-cômico, com Bahiano” (p. 61). O autor chama a atenção para a presença pouco expressiva, no catálogo de 1902, de gêneros associado à dança de salão (polcas e valsas), como ressalta Jairo Severiano no seu livro sobre a música gravada no Brasil (p. 62).<sup>286</sup>

Para o desenvolvimento desse estudo, foi feita uma escuta sistemática dos discos pioneiros de “valsas” e “modinhas”, identificando as primeiras “com letra” e as últimas “em três tempos” ou compasso ternário. Observou-se que, entre 1902 e 1906, o termo valsa é reservado para músicas instrumentais ou, no caso de canções, para aquelas peças que receberam letra posterior à composição da música ou eram provenientes de algum espetáculo teatral. Quanto às “modinhas em três tempos”, identificadas pela audição dos fonogramas, deparamo-nos com a imprecisão genérica nas gravações, pois grande parte do repertório aparece nos rótulos frequentemente como “canção”, ocasionalmente como “barcarola” ou “serenata” e raramente como “modinha”.

Adicionalmente, devido à fragilidade do material, existem pouquíssimos discos sobreviventes da era pioneira da gravação. Somente para ter uma ideia da situação, bastam os números relacionados às séries

<sup>286</sup> De fato, são 50 modinhas, 81 cançonetas e lundus, 14 discursos, sete dobrados, nove valsas, 11 polcas, cinco tangos e cinco maxixes, fora as inúmeras árias de ópera, a maioria em italiano.

gravadas entre 1902-1903 da Zon-o-phone: num total de 733 fonogramas possíveis (números de série constantes na DB-78rpm impressa), existem 379 registros identificados na *Discografia Brasileira* on-line,<sup>287</sup> mas apenas 109 gravações disponíveis e somente cinco delas “valsas com letra”.<sup>288</sup>

Mesmo a contabilidade dos gêneros musicais declarados na DB-78rpm impressa é um tanto frustrante para a série Zon-o-phone, pois 85% das entradas (621 de 733 números de série) não trazem a indicação de gêneros musicais, ou seja, os colecionadores não tiveram acesso ao disco e à informação impressa dos rótulos. A situação fica um pouco melhor em relação à série 40.000 já no selo Odeon, onde apenas 35% da numeração dos discos não traz a classificação de gênero e há a possibilidade de examinar um repertório mais representativo de modinhas tradicionais gravadas na primeira década do século XX.<sup>289</sup> Assim, após uma avaliação preliminar das gravações disponíveis, foi selecionado um repertório de 20 canções interpretadas por Mário Pinheiro, sendo selecionada uma modinha para estudo de caso.

## O REPERTÓRIO DE MODINHAS EM COMPASSO DE VALSA DE MÁRIO PINHEIRO

Mário Pinheiro foi um cantor lírico que se tornou sucesso no disco por sua dicção clara, impositação e vibrato uniformes, sendo um dos que mais gravou modinhas pelos registros da DB-78rpm.<sup>290</sup> A temática do repertório

<sup>287</sup> Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>.

<sup>288</sup> *Amenidade* (Ao luar), serenata, de Catulo Cearense, interpretada por Bahiano, Zon-o-phone X-639, 1903; *Beijos*, valsa, de Chiquinha Gonzaga, Luiz Murat e Alfredo de Souza, interpretada pela Senhorita Odette, Zon-o-phone X-696, 1903; *Borboleta gentil* (Frou-frou), valsa, interpretada pela Senhorita Odette, Zon-o-phone X-537, 1902; *Poesia e amor*, canção, de Chiquinha Gonzaga e Casimiro de Abreu, interpretada pela Senhorita Odette, Zon-o-phone X-705, 1903; *Valsa dos sinos de Corneville*, de Planquete, interpretada por Bahiano, Zon-o-phone X-701, 1903.

<sup>289</sup> Segundo a DB-78rpm, a série 40.000 foi lançada entre 1904 e 1907, diferente das outras séries com lançamentos que se estenderam após a primeira década.

<sup>290</sup> A discografia completa de Mário Pinheiro consta de 424 registros e 353 títulos. Para a Casa Edison (Odeon) existem 408 registros de gravações feitas entre 1904 e 1910, quando inicia contrato com a Victor Record (81 registros na DB) e Columbia (41 registros). Poste-

rio de vinte modinhas em compasso ternário gravadas por Mário Pinheiro, selecionadas como documentos de base para este estudo, está inserida no tipo de romantismo sentimental que conserva os valores patriarcais e idealiza a mulher recatada e protegida (ver listagem no Anexo 2, p. 175). Nas letras, a mulher donzela, formosa, bela, mimosa e doce é temática central, sendo os sentimentos de amor, ciúmes, saudades e dor mencionados pelo trovador em cenários bucólicos, ligados geralmente à natureza noturna.

A grande maioria das modinhas é estrófica, sendo os períodos musicais em geral compostos de duas ou quatro frases, algumas vezes com repetição das frases finais. Tipicamente, a primeira frase antecedente de oito compassos e dois versos é completada por uma segunda frase consequente de mais oito compassos, que finaliza a quadra e o período musical. No caso de estrofes de seis versos, por exemplo, são repetidos dois deles para que a quadratura poético-musical seja mantida. A regularidade formal permite certa intercambialidade de melodias e letras, pois os tamanhos dos versos e das melodias são regulares.<sup>291</sup>

Em teoria, versos padronizados (em geral, de sete ou cinco sílabas poéticas, ou redondilha maior ou menor, respectivamente) vão caber em melodias estruturalmente regulares. Em princípio, a prosódia musical (a coincidência de sílabas tônicas dos versos e tempos mais apoiados dos compassos) tende a funcionar pelo menos no que toca à sílaba tônica final, que é uma constante métrica na versificação. Problemas de sincronização musical e poética podem acontecer com as acentuações internas do verso. No caso da redondilha maior, além da sétima sílaba de cada verso, cuja acentuação é mandatória, as acentuações podem cair também em outras sílabas. Ou seja, a variabilidade das possibilidades de acentuação no interior de cada verso demanda do intérprete alguns ajustes no momento da

riormente, há menção a apenas 29 gravações de Mário Pinheiro para a Odeon (em 1917 e 1920). Em relação às modinhas, de 524 gravações entre os anos de 1902 e 1915, e 288 registros sonoros disponíveis no Instituto Moreira Salles, constata-se que o principal intérprete de modinhas deste período foi Mário Pinheiro, com 150 gravações, seguido de Artur Castro (48), Bahiano (44), Caramuru (44), Cadete (41), Eduardo das Neves (22), Nozinho (19), Campos (16), Orestes de Matos (14), Luiz de Oliveira (14), João Barros (13), Geraldo Magalhães (12) e Neco (10).

<sup>291</sup> A análise comparativa do esquema formal das modinhas foi feita por Marcílio Lopes.

performance, exige que ele ou ela flexibilize a métrica para não comprometer a inteligibilidade do texto.<sup>292</sup>

## NAS HORAS MORTAS DA NOITE: RECEPÇÃO, PROSÓDIA E PERFORMANCE

Encontrei um material significativo a respeito da modinha *Nas horas mortas da noite*, que vai de partituras a gravações, permitindo a reconstrução da trajetória de sua recepção por mais de um século. Nenhum dos documentos investigados menciona qualquer coisa sobre a autoria da música; pode-se afirmar que a letra de *Nas horas mortas da noite* é do poema “Saudades”, de Casimiro de Abreu (1839-1860), e a música é anônima. Sendo a modinha do repertório seresteiro consagrado, não é de se estranhar que, por um tempo, não somente a melodia, mas também a letra pudesse ter sido considerada como “tradicional”. Dentre os poetas românticos, Casimiro foi um dos mais populares, “em certos meios quase anônimo”, como menciona José Veríssimo (1915, p. 137) na sua *História da literatura brasileira*.

O ponto de partida, por ordem cronológica de edição, é uma gravação de Mário Pinheiro em 1906, para a Casa Edison, Rio de Janeiro. No selo do disco e início do fonograma, apenas a indicação genérica: “Canção por Mário”. Ou seja, claramente uma modinha de rua, de transmissão oral/aural.

O segundo documento, coletado em São Paulo e publicado no *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (2020, p. 229), tampouco indica autoria, apenas que a modinha é bastante antiga, pois a informante e mãe do autor do *Ensaio* a conhecera quando criança, o que permite inferir que existia desde cerca de 1870.

A terceira versão em estudo é uma gravação feita 100 anos depois, em 1969, numa coletânea de álbuns com o repertório de modinhas do Grupo de Serestas João Chaves, de Minas Gerais. A modinha, reconhecível pela letra, é cantada pelo coro e tem, como solista, Lola Chaves, que gentil-

<sup>292</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre o assunto, ver, de Martha Tupinambá de Ulhôa, “Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular” (*Brasiliiana* n. 2, p. 48-56, 1999); também de Martha Ulhôa e Marcílio Lopes, “A expressividade na música brasileira popular”. In: MATOS, Cláudia; MEDEIROS, Fernanda; OLIVEIRA, Leonardo (org.). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 287-300.

mente forneceu uma cópia da gravação, há tempos fora de catálogo.<sup>293</sup> Aqui, a autoria da letra de Casimiro de Abreu é reconhecida, inclusive no título: “Saudade(s)”.

O quarto e último documento foi publicado em 2005, no livro sobre a modinha no Grão-Pará, de Vicente Salles (2005, p. 225-230). Segundo ele, *Em horas mortas da noite* para a poesia de Casimiro de Abreu intitulada “Saudades” é uma das modinhas mais apreciadas pelos seresteiros paraenses. Ele discute várias versões da modinha, algumas utilizando a letra do próprio Casimiro de Abreu (com o primeiro verso iniciando por “NAS horas mortas...”), outras com versos anônimos (começando por “EM horas mortas...”). Também menciona algumas gravações do início do século XX listadas na DB-78rpm.<sup>294</sup> Em relação à versão anotada por Mário de Andrade para o *Ensaio*, Salles (2005, p. 226) considera que sua particularidade não seria a letra, a qual o mestre do modernismo musical não reconheceu como sendo de Casimiro de Abreu, mas a melodia, “um ternário simples puxando bastante para a valsa seresteira”.

Em termos das versões da letra encontradas no Pará, o próprio Salles (2005, p. 226-227) as situa em duas fases do romantismo: os versos de Casimiro de Abreu mais próximos do romantismo inicial, onde os poetas eram “mais descritivos, primando pela construção de painéis paisagísticos”; a versão anônima (*Em horas mortas...*) estando mais próxima do auge do romantismo, de intenso sentimentalismo melodramático, e a produção de “modinhas de paixão rasgada, sem esperanças e frequentemente passional”. A letra desta última fala da autocomiseração do trovador não correspondido e sua satisfação mórbida ao mencionar a decadência da mulher pretendida sendo iludida por um “bandido”. Esses traços trágicos

<sup>293</sup> Grupo de seresta João Chaves – Lola Chaves, solo. “Saudade” Cassimiro (*sic*) de Abreu. In: *Eterna Lembrança* n. 1. Studio Bemol, Bemol 80.001, 1969 (LP, Brazil). O Studio Bemol foi fundado em 1967 por Dirceu Cheib, em Belo Horizonte.

<sup>294</sup> Fontes de *Em horas mortas* comentadas por Salles (2005): *Suplemento Guajarina*, n. 54, p. 2, 1922; *Trovador brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma, 1904, p. 50; [Catulo da Paixão Cearense] *Lyra brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma, 1908, p. 112-133; [Eduardo das Neves] *Em horas brandas* (paródia), *Trovador da malandragem*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma, 1926, p. 112-133; *Nas horas mortas...* [Mário de Andrade] *Ensaio sobre a música brasileira*. Edição de 1958, p. 146. Em notas de rodapé, Salles lista várias gravações publicadas na DB-78rpm, das quais apenas a versão cantada por Mário Pinheiro está disponível para escuta no site [www.discografiabrasileira.com.br](http://www.discografiabrasileira.com.br).

e a atitude de ressentimento em relação à mulher estão ausentes do repertório de modinhas gravadas que foram analisadas aqui.<sup>295</sup>

O vocabulário da poesia de Casimiro fala de uma noite estrelada, onde a lua refletida no mar é comparada a uma donzela vaidosa de sua beleza. Os sentimentos expressos são de nostalgia e de saudade dos amores e do local de origem. Esse tipo de sensibilidade, próprio dos estratos sociais médios, é repetidamente reiterado nas letras das modinhas interpretadas por Mário Pinheiro. Nelas, a pretendida/homenageada é sempre formosa e doce, e o trovador sofre de amores, em geral por estar longe da amada. Até quando está descrevendo seus ciúmes, o bardo aproveita para descrever a beleza do cabelo, os olhos, as mãos, as faces e a boca da amante.<sup>296</sup> Aqui, o cenário é bucólico e cheio de nostalgia, transportando o ouvinte para o ambiente da serenata e do amor idealizado.

O poema “Saudades”, de Casimiro de Abreu, é composto de três oitavas (estrofes de oito versos). Em princípio, ele é adequado para se transformar em canção ao usar a métrica tradicional trovadoresca de versos heptassílabos. Analiso a seguir (Tabela 2) a primeira estrofe do poema, cuja estrutura, de certa maneira, sugere a composição do fraseado musical.

No poema, o esquema de rima (segunda coluna na Tabela 2) divide a estrofe em duas partes, circunscritas pela rima de terminação “ar”, de “meditar” (segundo verso), “mar” (quarto verso) e “mirar” (oitavo verso). Esse esquema de rima (abcbdddb), conhecido como “oitava lírica”, foi bastante cultivado pelos poetas românticos brasileiros, entre eles Casimiro de Abreu (BANDEIRA, 1998, p. 533-557). O *layout* a seguir mostra na primeira coluna as sílabas tônicas gramaticais de cada verso sublinhadas; são destacadas em **negrito** as sílabas que levam o apoio rítmico a partir da declamação do poema.<sup>297</sup> As terceira e quarta colunas

<sup>295</sup> Na canção popular gravada, a mudança de tom em relação à mulher, inclusive mais repressiva e moralista, está mais presente no âmbito do samba-canção. Ver meu artigo intitulado “Romantic music in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song” (*British Journal of Ethnomusicology*, Great Britain, v. 9, n. 1, p. 11-40, 2000). Aliás, o samba-canção, segundo Mário de Andrade, em anotação agregada ao verbete “modinha” do *Dicionário Musical Brasileiro*, seria uma nova fase da modinha, definitivamente nacionalizada (Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília]: MEC; São Paulo: IEB/USP, 1989, p. 348).

<sup>296</sup> Ref. *O ciumento*, Canção pelo Mario [Pinheiro], Odeon Record 40.259, de 1906. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4817/o-ciumento>.

<sup>297</sup> Agradeço a gentileza de Alberto Pacheco, professor de canto e intérprete especialista no repertório luso-brasileiro do século XIX, que declamou a primeira estrofe de “Saudades” para

mostram a estrutura métrica do poema, com o esquema rítmico característico da redondilha maior e uma possível interpretação performática a partir da declamação.

TABELA 2. ANÁLISE MÉTRICA DA LETRA DE “NAS HORAS ...” / “SAUDADES”

1. <sup>a</sup> estrofe do poema	Rima	<u>Métrica</u>	<b>Declamação</b>
Nas <u>horas</u> <b>mortas</b> da <u>noite</u>	a	7 (2 – 4 – 7)	7 (4 – 7)
<u>Como é</u> <b>doce</b> o <u>meditar</u> ,	b	7 (3 – 7)	7 (3 – 7)
<b>Quando</b> as <u>estrelas</u> <u>cintilam</u>	c	7 (3 – 7)	7 (1 – 3 – 7)
Nas <u>ondas</u> <b>quietas</b> do <u>mar</u> ;	b	7 (2 – 4 – 7)	7 (4 – 7)
<b>Quando</b> a <u>lua</u> <u>majestosa</u>	d	7 (3 – 7)	7 (1 – 3 – 7)
<u>Surgindo</u> <u>linda</u> e <u>formosa</u> ,	d	7 (2 – 4 – 7)	7 (4 – 7)
<b>Como</b> <u>donzela</u> <b>vaidosa</b>	d	7 (4 – 7)	7 (1 – 4 – 6 – 7)
Nas <u>águas</u> se <u>vai</u> <u>mirar</u> !	b	7 (2 – 5 – 7)	7 (2 – 7)

Fonte: Elaboração da autora

Observa-se que, no sistema de versificação da língua portuguesa, a contagem das sílabas nos versos se dá até a última sílaba acentuada: *Nas horas mortas da noite* tem sete sílabas poéticas e não oito, sendo a sílaba átona “te” de *noite* desconsiderada. O número de sílabas na contagem também pode ser reduzido pela junção de vogais consecutivas: “Como é doce o meditar” tem sete sílabas poéticas e não nove, pela contração do “o” e do “é” em “Co/moé” e de “ce” e “o” em “do/ceo”. Adicionalmente, deve-se considerar que nem todas as acentuações gramaticais significam acentuações métricas na versificação, a exemplo das conjunções que, em geral, carecem de relevo semântico.

No *layout* com a métrica da primeira estrofe de “Nas horas...”, considere três níveis acentuais: o primeiro, gramatical, com a marcação de todos os acentos tônicos; o segundo, próprio da versificação, com os

eu gravar e comparar com a métrica própria da versificação em redondilha. Ressalta-se o componente performático-interpretativo na distribuição dos acentos iniciais de cada verso.

acentos rítmicos característicos da redondilha maior; o terceiro, performático, a partir da interpretação do declamador. Na primeira coluna estão sublinhados os acentos gramaticais, bem como destacados com **negrito** os acentos interpretativos; na segunda coluna, apenas o esquema de rima, que determina as terminações cadenciais, isto é, a rima “**b**”, marcada com negrito.

Na terceira coluna, é detalhada a métrica característica da redondilha maior, onde as sílabas tônicas aparecem em posições variadas, mas sempre mantendo o acento final na sétima sílaba (norma sinalizada pelo numeral sete por fora dos parênteses).<sup>298</sup> Observe-se que a sexta sílaba não aparece no esquema métrico característico, exatamente por sua proximidade com a sílaba tônica final. Na quarta coluna, a interpretação do declamador “quebrando” o ritmo poético da métrica da redondilha no terceiro, quinto e sétimo versos da oitava lírica, acrescentando acentos retóricos às conjunções “quando” e “como”, assim como na sexta sílaba do sétimo verso, chamando a atenção para o fato de a “donzela” ser “vaidosa”, consciente de sua formosura.

A estrutura musical da versão gravada por Mário Pinheiro também é estrófica, seguindo a divisão da letra em duas partes, pontuadas pela rima (parte A, dos compassos 1 ao 15; parte B, dos compassos 16 ao 32) (Figura 14). A performance na gravação amplia a estrutura formal pela repetição da segunda parte, o que também parece lógico a partir das rimas. Aqui a pontuação cadencial acontece no segundo, quarto e oitavo versos – rima “b” no esquema *abcbdddb* –, configurando a forma binária *ABB*.<sup>299</sup>

<sup>298</sup> Agradeço a Claudia Matos pelos esclarecimentos preciosos sobre versificação.

<sup>299</sup> Parte A, em *Dó M*, com duas frases e Parte B, em *Lá menor*, também com duas frases: A (ab) |:B (cd) :||. Agradeço a Marcílio Lopes pelas discussões sobre aspectos formais das modinhas e pela sua análise esquemática de todas as vinte modinhas examinadas para este capítulo.

FIGURA 14. NAS HORAS MORTAS DA NOITE– INTÉRPRETE:  
MÁRIO PINHEIRO, ODEON 40.688, 1906

**Nas horas mortas**

*Mário Pinheiro (1906)*  
*Odeon 40688*  
*Transcrição: Marçílio Lopes*

Nas ho-ras mor-tas da noi-te (e) Co-mo é do-ce o me-di-tar

Quan-do, as es-tre-las cin-ti-lam Nas on-das quic-tas do mar!

Quan-do a lu-a ma-jes-to-sa Sur-gin-do lin-da e for-mo-sa

Co-mo a don-ze-la vai-do-sa Nas á-guas se vai mi-rar. Quan

Fonte: Discografia Brasileira<sup>300</sup>

Para fins de análise prosódica, vamos lidar apenas com a primeira frase musical (compassos 1 a 8). Considerando que o tempo forte nos compassos ternários é cada primeiro tempo, a divisão das sílabas da performance de Mário Pinheiro foi então marcada por letras maiúsculas (Figura 15).

FIGURA 15. MAPA DE ACENTUAÇÃO NA PRIMEIRA FRASE DE  
“NAS HORAS MORTAS”

NAS horas **MORT**as da NOite  
Como é doCE O mediTAR,

**Legenda: Sublinhado = sílabas gramaticais tônicas**

**Negrito** = acentuação rítmica da redondilha

**MAIÚSCULO** = tempo forte do compasso musical

<sup>300</sup> Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5375/nas-horas-mortas-da-noite>.

São três locais “problemáticos” para a conciliação entre divisão silábica e compasso musical: a acentuação de palavras átonas e de pouco valor semântico no início dos versos 1 (“Nas”, uma contração da preposição “em” e do pronome “as”) e 2 (“Como”, uma conjunção subordinativa); o deslocamento da acentuação na palavra paroxítona “doce”, da primeira para a segunda sílaba; todos seriam “erros” de prosódia. O que faz Mário Pinheiro? Inicialmente, ele minimiza a acentuação musical “natural”, isto é, o primeiro dos três tempos do compasso. No início da frase, que começa no primeiro tempo do compasso, normalmente acentuado, mas com uma sílaba átona no contexto da sequência verbal, a repetição da nota funciona como uma tomada de impulso para a segunda sílaba: “ho” de “horas”, que vai conduzir à palavra “mortas” e repousar na sílaba tônica de “noite”, que fecha o primeiro segmento da frase. Isso ajuda a diluir o acento em um monossílabo átono, e que deveria ser, na realidade, uma anacruse para a palavra “horas” ou até mesmo para a palavra “mortas”. Na passagem do primeiro para o segundo segmento da frase musical (compassos 3 e 4), Mário Pinheiro antecipa a sílaba final de “noite” e a sílaba inicial de “como” para resolver, em termos de prosódia, tanto a questão da retirada de ênfase da sílaba átona na palavra “noite” quanto o problema do deslocamento da acentuação gramaticalmente correta de “doce”. Desse modo, chega a uma nota aguda que marca o início da palavra de maior peso na finalização do verso (“meditar”). Ou seja, usando gestos expressivos sutis, Mário Pinheiro articula a divisão da letra de forma a expressar melhor o conteúdo semântico da frase.

Sendo música de transmissão oral/aural, os registros disponíveis de *Nas horas mortas da noite* / *Saudades*, de épocas e de locais diferentes, estão documentados por tecnologias distintas: dois deles são gravados e dois foram encontrados já publicados. Para poder prosseguir com uma análise das performances, foi necessário padronizar as amostras, no caso, transcrevê-las em partituras que pudessem ser comparadas. Assim, o Exemplo Musical 2 mostra, além da primeira frase poético-musical na interpretação de Mário Pinheiro, já discutida anteriormente (identificada pela data de gravação, 1906), também os oito primeiros compassos da versão de 1928 (ca. 1870), anotada por Mário de Andrade,<sup>301</sup> a partir da performance de

<sup>301</sup> Segundo Flávia Toni, musicóloga especialista na literatura musical de Mário de Andrade, o processo usado por ele para transcrever era com papel e lápis; quando possível,

sua mãe Maria Luiza de Almeida Leite Moraes de Andrade; a versão de 1969, com Lola Chaves e o Grupo de Seresta cantando *Saudade (sic)*, na transcrição de Marcílio Lopes; e, em quarto lugar, a versão de 2005, do repertório de Maria Cristina Salles, mãe de Vicente Salles, na transcrição de Marena Salles.<sup>302</sup> Como aparecem nas publicações, os exemplos trazem apenas melodia e letra.

FIGURA 16. FRASE 1, VERSOS 1 E 2 DE *NAS HORAS MORTAS DA NOITE*

**Nas horas mortas**

1906  
Nas ho-ras mor-tas da noi-te (e) Co-mo,é do-ce,o me-di-tar

1928  
[c.1870]  
Nas hó-ras mor-tas da noi-te Co-mo,é do-ce,o me-di-tar

1969  
Nas ho-ras mor-tas da noi-te Co-mo,é do-ce,o me-di-tar

2005  
Nas ho-ras mor-tas da noi-te Co-mo,é do-ce,o me-di-tar

Fontes: 1) 1906: disco Odeon Record (40.688, 1906); 2) 2020 (1928, 1870): livro de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 229); 3) 1969: álbum *Eterna Lembrança*, n. 1 (Bemol 80.001, 1969); 4) 2005: livro de Vicente Salles, *A Modinha no Grão-Pará* (Belém: Secult/IAP/AATB, 2005, p. 228).

A primeira coisa a realçar é que as versões de 1906 e 1928 (1870) são semelhantes no contorno melódico. Seria esta modinha uma daquelas em que as pessoas usavam uma melodia conhecida – ritmicamente, esta lembra a estrutura de *O gondoleiro do amor* – para cantar os novos

confirmando a melodia ao piano para depois colocar o ritmo (Comunicação pessoal via telefone em 8 jun. 2020).

<sup>302</sup> Segundo Marena Salles, a modinha foi anotada a partir de uma gravação em fita cassete (Comunicação pessoal via telefone em 8 jun. 2020).

versos? Não dá para saber, mas, pelos problemas de sincronização entre letra e música, é bem provável que tenha sido selecionada uma melodia “genérica” para compor a modinha, principalmente por existirem duas versões com a música parecida, apesar da prática de transmissão oral.<sup>303</sup> Adicionalmente, observa-se que Maria Luiza Andrade resolveu de forma satisfatória a divisão rítmica no segundo fragmento de frase (compassos 5 a 8), fazendo coincidir os acentos musicais com os acentos característicos da redondilha nas palavras mais importantes (“doce” e “meditar”).

A versão *Saudade* cantada por Lola Chaves (1969) foi, segundo ela, aprendida na casa de sua tia Chiquinha em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais.<sup>304</sup> Musicalmente, forma um segundo subgrupo, com a versão de *Nas horas mortas...* (2005), cantada por Cristina Salles, mãe do historiador Vicente Salles, em Belém do Pará. Melodicamente, as versões são diferentes, mas, ritmicamente, o início das duas versões passa a ser anacrústico, aproximando-se bastante do ritmo métrico do poema original.

O padrão de distribuição de pés métricos do verso “Nas horas mortas da noite” (dois iâmbicos seguidos de um anapesto) é comum nas letras de canção do português brasileiro, sendo razoavelmente fácil sincronizar três acentos poéticos entre os quatro compassos ternários do primeiro segmento da frase musical.

O segundo segmento da frase é mais problemático em termos de prosódia, pela distribuição dos acentos poéticos ao longo dos compassos musicais. Para “Como é doce o meditar”, é preciso sincronizar dois acentos poéticos que, em princípio, ocupariam o tempo forte em dois compassos, por cerca de quatro compassos, se considerarmos o período padrão de oito compassos.

<sup>303</sup> Sobre a transmissão oral em *Isto é bom*, ver meu texto intitulado “Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa” (*In: HERCULANO, Antonio et al. (org.). Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 69-95). Uma outra hipótese, impossível de ser comprovada por ausência de documentação, seria a transmissão audível, por meio da gravação da Casa Edison. Mário de Andrade anotou a versão cantada por sua mãe na década de 1920. Com a produção em escala industrial dos discos, pode até ser que a versão cantada por Mário Pinheiro tenha ficado “no ar”. Adicione-se a isso as várias versões gravadas mencionadas na DB-78rpm, cujos discos não sobreviveram.

<sup>304</sup> Comunicação pessoal via telefone em 14 maio 2020.

Em termos melódicos, Mário Pinheiro (1906) e Maria Luiza Andrade (1928) cantam o verso numa melodia ascendente em direção à palavra “meditar”, enquanto Lola Chaves e Cristina Salles usam melodias de estrutura distinta. Cristina Salles (2005) canta uma melodia em sequência um grau acima do primeiro segmento de frase, deixando em aberto uma expectativa para o que pode vir em seguida, o que aproxima esta das duas primeiras versões.

Já a melodia descendente cantada por Lola Chaves (1969) tem um caráter mais afirmativo e de complementação da frase. Em termos de prosódia, o problema de menos acentos poéticos para mais acentos musicais é resolvido de forma expressiva por Lola Chaves e grupos de serestas. Nessa versão, eles interferem na divisão rítmica para produzir um resultado que enfatiza a palavra “meditar”, em vez de obscurecer sua compreensão pela adição de um acento em sílaba átona (o “me” de “meditar”), seja por altura (a nota mais aguda nas interpretações de Mário Pinheiro e Maria Luiza Andrade), seja por intensidade e duração (como o faz Cristina Salles usando uma nota longa no tempo forte do compasso). “Como é doce o meditar” soa melhor que “Como é doce o meditar”...

#### ANOTAÇÕES SOBRE TRANSMISSÃO E TRANSCRIÇÃO: CONTRIBUIÇÃO DO ESTUDO PARA A MUSICOLOGIA

O estudo fez um levantamento preliminar das características estilísticas da modinha em compasso ternário, a partir de gravações pioneiras feitas para a Casa Edison no início do século XX. Os fonogramas registram a performance de vários gêneros musicais existentes no final do século XIX, interpretados por músicos populares. Dentre eles, valsas instrumentais dançantes e rápidas, assim como modinhas sentimentais em compasso ternário. O capítulo se concentrou nesse último grupo para investigar a dinâmica do processo de fusão da modinha com a valsa. Se a modinha foi afetada pela valsa, a valsa foi modificada pela modinha no seu caráter. O argumento é que os padrões variáveis de acentuação interna, nas estruturas de verso da modinha, contribuíram para flexibilizar a regularidade do compasso musical na valsa, tornando-a “brasileira” ou “seresteira”.

A historiografia da música popular no Brasil menciona a incorporação do compasso ternário pela modinha, em torno de 1870, quando a valsa deixa os salões e passa a ser tocada nas ruas por conjuntos de choro. Essa

é a chamada modinha de rua, de produção anônima e transmissão oral/aural, permanecendo no repertório por meio da sua prática e recepção em redes de sociabilidade familiares.

A modinha *Nas horas mortas da noite* é um bom exemplo dessa tradição, havendo notícias de sua existência desde as últimas décadas do século XIX. O estudo da trajetória de *Nas horas...* ao longo de mais de um século permitiu observar a crescente estabilização da sua prosódia musical. Teoricamente, é importante distinguir que não se pode falar em um processo linear, uma vez que não há evidência de “difusão” a partir de uma “obra” original.<sup>305</sup> Por ser uma prática ligada a redes de sociabilidade relativamente restritas (tendo mães e tias como “informantes”), pode-se pensar que a estabilização prosódica em canções de transmissão oral/aural aconteça de maneiras diferentes em comunidades musicais localizadas. No caso específico da modinha de rua, o tempo faz com que as canções fiquem cada vez mais “naturais”, como se pode ver nas versões de *Nas horas mortas da noite* da segunda metade do século XX, as quais refinam a prosódia e passam a iniciar a canção de forma anacrústica, respeitando assim a métrica do poema original. Aqui a “evolução” acontece no sentido de criar coletivamente a solução mais “simples”, de modo a comunicar de modo inequívoco o significado semântico da canção.

Outro aspecto que merece um estudo mais aprofundado está relacionado à notação/transcrição musical. As modinhas de rua são essencialmente performáticas e raramente registradas em partitura. Para estudá-las, é necessário anotá-las. Nem todos os aspectos de performance são visíveis na partitura tradicional. Por exemplo, em gravações de música de tradição oral/aural, raramente se notam “erros” de prosódia, pois, mesmo que haja problemas de sincronização de acentos poéticos ou musicais, os cantores tendem a corrigi-los no momento da performance, seja antecipando sutilmente ataques de notas que caem em tempos fortes, seja “deslizando” o canto num legato leve e evitando acentuar sílabas átonas por intensidade ou altura. No entanto, ao fazer um estudo histórico, inclusive pela existência de documentos escritos que registram práticas musicais do passa-

<sup>305</sup> Neste sentido, distancio-me das teorias difusionistas adotadas por alguns dos folcloristas. Para uma crítica das teorias difusionistas e evolucionistas na etnomusicologia, ver STONE, Ruth. *Theory for Ethnomusicology*. New York: Routledge, 2008. p. 32.

do, para as quais não existem gravações disponíveis, torna-se necessário padronizar as fontes de pesquisa para fins de análise.

Neste estudo, as versões de Mário de Andrade e de Vicente Salles, publicadas em *Ensaio sobre a música brasileira* (2020 [1928]) e *Modinhas do Grão-Pará* (2005) são um pouco mais “prescritivas”, provavelmente porque feitas por músicos com treinamento de conservatório. A hipótese é que o músico acostumado com a leitura da partitura tradicional tenha uma tolerância maior para a questão da precisão rítmica da notação. Ao observar uma partitura, o músico sabe que existe uma margem no tempo de ataque das notas para fins expressivos. Em certas tradições, como na escrita de standards de jazz ou música barroca para cravo, músicos experientes sabem que uma sequência de notas de mesma duração pode significar que possam, ou até devam, ser interpretadas/tocadas com “swing” (*swing eights*) ou com duração desigual (o chamado *inegalité*).

Neste capítulo, as transcrições feitas em 2020 a partir de gravações (os exemplos de 1906 e 1969) são um pouco mais “descritivas”, apresentando, num detalhamento melhor, algumas sutilezas interpretativas no âmbito rítmico usadas para articular com mais clareza o texto da canção.<sup>306</sup> Em parte, as transcrições feitas na atualidade têm à sua disposição algumas ferramentas de informática que facilitam o processo. Além da possibilidade de repetição da faixa, quantas vezes for necessário, como tem sido possível desde os primórdios da musicologia comparada de finais do século XIX, qualquer programa de edição de áudio atual pode, por exemplo, mudar a tonalidade sem alterar o andamento (como foi necessário fazer com a gravação de *Nas horas...* com Mário Pinheiro para ficar na mesma tonalidade da partitura de 1928) ou mesmo diminuir o andamento para facilitar a percepção rítmica, mas sem modificar as alturas das notas.

Este ensaio analítico sugere, assim, uma observação a fazer em relação ao papel do próprio musicólogo como transcritor. A audibilidade acontece não apenas por meio das possibilidades técnicas dos aparelhos de gravação e reprodução do som, mas também da cognoscibilidade perceptiva do músico escrevente. Independentemente dos níveis de habilidade técnica pelo treinamento de ditado e solfejo de conservatório ou de escuta amplia-

<sup>306</sup> Ver: SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958. Agradeço a Luiz Flávio Alcofra, Cliff Korman e demais membros do seminário de História e Documentação da Música pelas discussões sobre transcrição.

da pelo treino com o apoio da informática, este estudo mostra que a voz (escrita) do musicólogo funciona como mais uma instância de recepção, afetando, ele ou ela, o significado musical.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Toni. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.
- ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Introdução de Fredric Jameson, Posfácio de Susan McClary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. [Trad. De Brian Massumi de *Bruits: essays sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977].
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*. 5. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 533-557.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- LIMA, Judson Gonçalves de. *Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)*. 2013. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/30376>.
- PAULA, Hermes de. *Caderno de modinhas*. Transcrições de Sargento Nadir. Montes Claros: Espaço 2, 1975.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. [Rio de Janeiro]: Typ. Glória, 1936. p. 73. Reedição fac-similar em: <https://archive.org/details/OChoro>. Disponível em: <https://archive.org/details/OChoro/page/n7/mode/2up/search/serenata>.
- SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará: estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Transcrições musicais de Marena Isdebsky Salles. Belém: Secult/IAP/AATB, 2005.
- SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- VEIGA, Manuel. Acheugas para um sarau de modinhas brasileiras. *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador, n. 17, p. 77-122, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. [S. l.]: Fundação Biblioteca Nacional, [ca. 1915]. p. 137. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/histlitbras.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/histlitbras.pdf). Acesso em: 26 maio 2020.

## ANEXO 6. REPERTÓRIO DE MODINHAS VALSEADAS GRAVADAS POR MÁRIO PINHEIRO ENTRE 1904 E 1906.

- A CONCHA do amor. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecido. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.080. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1398/a-concha-do-amor>. Melodia de *O Gondoleiro do amor*.
- A LIRA cansada. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.652. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2709/a-lira-cansada>.
- ACORDA. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Firmino C. Figueiredo-A. Xavier de Castro. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.271. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2398/acorda>.
- AMOR DE um louco. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecido. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.074. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/190171/amor-de-um-louco>.
- AMOR SEM fim. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.263. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4828/amor-sem-fim>.
- CARMEN. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecido. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.022. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1236/carmen>.
- HERCILIA. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.610. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3822/hercilia>.
- LUA nova [A]. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Ernesto Nazareth, Catulo Cearense. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.153. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3715/lua-nova>.
- MINHA barquinha. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Salvador Fabregas (?), Catulo Cearense. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.145. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3383/minha-barquinha>.
- MORENA do Rio. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecido. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.137. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3361/morena-do-rio>.

- NA CASA branca da serra. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Guimaraes Passos, Miguel Emidio Pestana. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.139. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3367/casa-branca-da-serra>.
- NAS HORAS mortas da noite. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Melodia popular, Casimiro de Abreu. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.688. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5375/nas-horas-mortas-da-noite>.
- O CIUMENTO. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.259. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4817/o-ciumento>.
- OBRIGUE [O brigue]. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.167. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/178865/obrigue>.
- OH MULHER. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.278. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4842/oh-mulher>.
- OS OLHOS de Marília. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.601. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3808/os-olhos-de-marilia>.
- SAUDADES do ninho. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecido. Rio de Janeiro: Odeon R, 1904. 78 rpm, n. 40.026. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1264/saudades-do-ninho>.
- SE souberes. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Catulo Cearense. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.475. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2411/se-souberes>. Ver também a gravação de Paraguassú, Columbia, 1929, n. 5026. Disponível em: <https://youtu.be/f1564F8wh6w>.
- SONHEI contigo. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Desconhecidos. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.595. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3820/sonhei-contigo>.
- TEU nome. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Artur Camilo-Catulo Cearense. Rio de Janeiro: Odeon R, 1906. 78 rpm, n. 40.655. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2718/teu-nome>.