

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O LUGAR (IN)CERTO DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA:
DOS ACORDES DA VIOLA
À CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE EM ALHEIAS CAMPINAS**

NARA ABRANTES TIMM

PORTO ALEGRE
JULHO - 2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

O LUGAR (IN) CERTO DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA:
DOS ACORDES DA VIOLA
À CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE EM ALHEIAS CAMPINAS

NARA ABRANTES TIMM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira.

PROFESSORA DOUTORA MARIA DO CARMO CAMPOS
Orientadora da Dissertação de Mestrado

PORTO ALEGRE
JULHO - 2004

AGRADECIMENTOS

Para a concretização deste trabalho precisei de ajuda, colaboração, apoio e compreensão. Do universo de graças que devo, registro as que rendo a Deus, a minha família, a minha incansável orientadora Professora Doutora Maria do Carmo Campos.

RESUMO

O presente trabalho está centrado em aspectos da música e da literatura do século XVIII no Brasil colonial. Mais especificamente focaliza algumas questões relevantes sobre as etnias que convergiram na formação do complexo histórico, étnico e sócio - cultural do período, com vistas ao exame das condições da produção poético-musical na colônia em fins do século XVII e XVIII. A pesquisa aborda manifestações musicais desse espaço de tempo, principalmente modinhas e lundus, destacando a produção poética de Domingos Caldas Barbosa.

Partindo das vertentes que forjaram o amálgama característico da formação do Brasil, concentramo-nos no exame da poética de Caldas Barbosa, cuja produção literária na obra “Viola de Lerenó” revela estar o autor inteiramente inserido na sedimentação de uma brasilidade literária anterior ao século XIX.

RESUMEN

El presente trabajo está centrado en los aspectos de la música y de la literatura del siglo XVIII del Brasil colonial. Más específicamente, destaca algunas cuestiones relevantes acerca de las etnias que convergieron para la formación del complejo histórico, étnico y socio-cultural del período, con vistas al examen de las condiciones de la producción poético-musical de la colonia en fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII. La investigación abarca las manifestaciones musicales de ese espacio de tiempo, principalmente “modinhas” y “lundus”, con destaque a la producción poética de Domingos Caldas Barbosa.

A partir de las vertientes que construyeron el amalgama característico de la formación del Brasil, concentrámonos en el examen de la poética de Caldas Barbosa, cuya producción literaria en la obra “Viola de Lereño” revela estar el autor enteramente insertado en la sedimentación de una brasilidad literaria anterior al siglo XIX.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 VERTENTES	10
1.1 Vertentes étnicas e culturais	10
1.2 GREGÓRIO DE MATOS - A vertente do riso e o surgimento da “musa” popular brasileira	19
1.3 A Consonância arcádica	24
2 MODINHAS E LUNDUS	29
2.1 O lundu, a modinha, o fado, a fofa (origens e controvérsias).....	29
2.2 Modinha, um mergulho no século XVIII	50
3 O LUGAR (IN)CERTO DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA.....	65
3.1 O autor e a literatura brasileira	65
3.2 A Viola de Lerenó e a poesia brasileira.....	93
CONCLUSÃO.....	120
BIBLIOGRAFIA DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA	124
BIBLIOGRAFIA SOBRE DOMINGOS CALDAS BARBOSA	126
BIBLIOGRAFIA	127

INTRODUÇÃO

A proposta original desta dissertação era buscar as origens e a participação da modinha na história da música e da literatura brasileira no contexto da sociedade dos séculos XVIII e início do XIX. Iniciada a pesquisa bibliográfica, a proposta viu-se instigada pela análise de obras que conduziram a um posicionamento além daquele primeiramente proposto.

De início visávamos à busca de documentos musicais que esclarecessem as origens da modinha, pretendendo, através deles, equacionar com qualquer controvérsia sobre a origem dessa forma/ gênero. Tais documentos não foram encontrados.

Na busca de uma célula inicial que desencadeasse o estudo, deparamos com um elemento intrínseco à linha evolutiva do homem e ao desenvolvimento das capacidades cerebrais da espécie. O marco inicial da pesquisa considerou o homem e sua necessidade de expressão. A tentativa de comunicar-se só poderia ser externada através de uma linguagem, que o homem concebeu e estruturou sobre um elemento interno, o ritmo, que rege toda a natureza. O homem conheceu o ritmo na alternância do dia e da noite, do frio e do calor, na batida do seu coração, na respiração tranqüila do sono ou na expectativa da proximidade da caça, na caminhada incerta entre pedras, na marcha e na corrida veloz.

Foi o ritmo que originou a dança, e é ele que rege a linguagem verbal, oral ou escrita, e a linguagem musical. Assim, o ritmo aparece neste trabalho, como raiz da música popular brasileira, e a intenção que movia esta pesquisa que era estudar, em relação à

modinha, suas origens e significado na sociedade colonial ficou acrescida em relação ao ritmo. O questionamento de que ritmo é esse, de onde veio, que danças ele produziu que puderam caracterizar ou identificar a mais rica e profusa musicalidade de um povo, dirigiu o estudo no primeiro estágio da dissertação, contemplando a manifestação do lundu como dança.

Ao lado do aspecto musical, justificado pela nossa formação e prática profissional, o interesse pelas letras que eram cantadas acabou por privilegiar no trabalho aspectos da literatura brasileira. Sabemos que, na época, a música serviu de fio condutor para o pensamento poético de uma literatura incipiente.

Ao estudar as manifestações artísticas pelo viés da linguagem verbal, mergulhamos em um mundo inteiramente novo diante de nossa formação musical. Embora, na área do canto, exista uma tendência acentuada a privilegiar a voz, sempre consideramos relevante a função da palavra como veículo ou instrumento de expressão. Desta forma, em se tratando de um texto poético /musical, não é possível separar a palavra da voz cantada.

Assim, o que a princípio, na área de música, era o nosso interesse pela palavra como veículo de expressão dentro do canto, na experiência dos estudos de literatura configurou-se como busca da identidade brasileira nos versos cantados pelo mais famoso cantor de modinhas do século XVIII, Domingos Caldas Barbosa.

Neste trabalho, são levantadas questões sobre as influências étnicas verificadas no Brasil colonial, que assumiram maior peso quando do estudo da sociedade colonial em formação e necessariamente refletiram nas manifestações, artísticas, culturais e sociais do povo que se formava naquela conjuntura. Essas manifestações envolvem principalmente os ritmos que originaram a música brasileira, e o vocabulário que foi incorporado à língua dos dominadores.

No estudo desenvolvido, a Música ficou submetida ao viés literário que representa a espinha dorsal da pesquisa. Na profunda comunhão música/poesia, a pesquisa impõe indagações que exigiriam busca detalhada em acervos ainda não divulgados/estudados. Já no início do trabalho, a busca das origens da modinha sugeria museus e o acervo mantido em Lisboa e Coimbra, quiçá no Porto. Temas obscuros, como ausência de registros sobre a

trajetória de Domingos Caldas Barbosa, no lapso de tempo em que permaneceu na região do Prata, antes de ir para Portugal, realçam uma lacuna na história musical e literária brasileira.

A procura por Caldas Barbosa na esteira literária, revelou outra personalidade marcante que, de per si, exige pesquisa apurada, mas que já foi merecedor de reconsideração entre os estudiosos. Estamos referindo Gregório de Matos Guerra. A participação destes dois autores na manifestação da “musa” literária brasileira é fonte também, onde a presente pesquisa se abeberou.

As leituras realizadas mostram a modinha como um gênero praticado em determinada época, enfatizando o seu aspecto musical como lazer. Este fato, que instigou uma busca das suas origens, levou à constatação da existência de outras manifestações musicais que a antecederam e que coexistiram no Brasil colônia.

No século XVIII que é o foco principal deste estudo, a música como **veículo da palavra** assumiu papel importante na identidade brasileira: a modinha se concretizava e individuava, a ponto de ser invocada para estabelecer parâmetros nacionais, como observado na comparação entre modinhas portuguesas e modinhas brasileiras.

No estudo de versos simples, alguns mesmos que foram preservados pela tradição oral e pela música que permaneceu entre o povo, detectamos a semente da formação literária que emergia. No entanto, esses versos ainda hoje não são considerados como células iniciais da história literária brasileira.

Ainda na pesquisa emergente, um novo aspecto surgia como costura literária: o contato com textos árcades de vários autores revela a presença de temas que se relacionam e dialogam, isso num tempo distante da facilidade das comunicações de hoje e com dificuldades de transporte que tornavam o contato pessoal não muito fácil, principalmente se considerarmos a distância entre os continentes, que se comunicavam através das embarcações à vela. Esse fato revela um trabalho mais ou menos afinado entre os poetas que tiveram a sorte de ter alguma de sua produção preservada em obra editada.

Estudando as origens étnicas, musicais e culturais brasileiras, a partir de determinado momento da pesquisa empreendemos o rastreamento da obra de Domingos

Caldas Barbosa, na intenção de esclarecer se o seu trabalho contribuiu para a formação da Literatura Brasileira. A multiplicidade de sua obra suscita o estudo literário, de vez que nenhum documento musical de Domingos Caldas Barbosa foi até hoje encontrado.

Para a melhor apresentação deste trabalho, o mesmo divide-se em três capítulos centrais:

O capítulo 1 – Vertentes – aborda aspectos da formação étnica e cultural do Brasil no período colonial, destacando, respectivamente, o papel de Gregório de Matos e a vigência das convenções árcades.

O capítulo 2 – Modinhas e Lundus - apresenta origens e controvérsias relacionadas às formas musicais do século XVIII (à modinha, ao lundu, ao fado e à fofa), pretendendo estabelecer aspectos relevantes do contexto musical do Brasil colônia.

O capítulo 3 – O lugar (in) certo de Domingos Caldas Barbosa procura estabelecer relações entre o autor e a literatura brasileira e examinar aspectos literários da “Viola de Lereño”.

A “conclusão” retoma algumas questões fundamentais do trabalho e destaca aspectos que podem contribuir para uma revisão dos estudos de literatura colonial brasileira, através da obra de Domingos Caldas Barbosa.

1 VERTENTES

1.1 Vertentes étnicas e culturais

Estabelecemos como marco deste estudo o Brasil colônia, e já no início deparamos com dois gêneros musicais que aqui se manifestaram e consolidaram no século XVIII, a Modinha e o Lundu, este, primeiro como dança, depois como canção. Buscar a origem deles, e a maneira pela qual eles manifestaram e consolidaram a identidade do brasileiro, que se estruturava naquele momento formativo como povo, norteou a pesquisa e conduziu a algumas conclusões.

O interesse despertado pela modinha e pelo lundu, no seu aspecto literário, revela duas figuras precursoras e importantes na literatura brasileira: as personalidades marcantes de Gregório de Matos Guerra e de Domingos Caldas Barbosa. Um do século XVII, o outro, do século XVIII, e que orientaram este trabalho na busca do “jeito brasileiro” de ser. Gregório, baiano, e Caldas, carioca, pintam no panorama colonial, o perfil do que seria a “musa” brasileira, gaiata, debochada, lírica e faceira. Filha da miscigenação e da inventiva sobreviveu às adversidades e marcou território, chegando ao século XXI, cheia de encantos, capaz de atrair a atenção de estudiosos e pesquisadores que buscam enfim apreendê-la.

Fazendo uma retrospectiva histórica, vamos encontrar Portugal em meados do século XVI com um número de escravos negros que perfazia uma percentagem de 10% da população em Lisboa. Há inclusive, a possibilidade de na expedição de Martim Afonso de

Sousa, em 1531¹, já terem vindo escravos negros para o Brasil. A escravidão era prática em Portugal, que teve primeiro escravos mouros, resquícios da dominação que os árabes exerceram na Península Ibérica e de prisioneiros de suas campanhas de guerra no norte da África. Depois a escravidão atingiu os negros africanos levados para o reino e mais tarde para a colônia.

Em Portugal não havia trabalhadores suficientes, e seu território estava, em sua maior parte em meados do século XVI, inculto e sem produção. Não havia cogitação de trabalhador branco para a nova colônia, que dispunha de recursos para o trabalho escravo nos índios e no tráfico negreiro. O comércio de escravos atingiu muitas regiões do continente africano, e das diversas nações vieram os negros que tinham costumes, religião e línguas que os diferenciavam e identificavam.

O Brasil é um país com uma grande extensão geográfica, e clima diferenciado ao longo de seu litoral e interior. Os brasileiros oriundos de uma e outra região diferem em seus hábitos, linguajar e indumentária. Certas particularidades inerentes ao tipo litorâneo, serrano ou fronteiro caracterizam as diversas influências sofridas pelas gentes, neste sentido, sendo a África um grande continente, guarda diferenças entre seus habitantes de uma região à outra em proporção bem maior, de vez que até a língua é diferente de uma região para outra. A escravidão no Brasil se abastecia dos negros africanos que não eram provenientes somente de uma região. A África setentrional, central, sub equatorial e a costa, foram celeiro da mão trabalhadora no Brasil colônia.

A diversidade de origens foi decisiva na formação do brasileiro, não só pela miscigenação das três raças formadoras do povo brasileiro, mas também pela diversidade das nações negras. Portugal também mantinha escravos africanos e, no entanto o que aconteceu aqui não é um espelho do que aconteceu lá. As manifestações artísticas não foram réplicas e as influências exercidas sobre a música, por exemplo, não se igualam. As palavras africanas incorporadas ao nosso vocabulário, as divindades, a culinária, as crenças e o ritmo africano estão na consolidação do surgimento do Brasil como nação.

¹ PRADO Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo*, p.24.

Desnecessário é fazer qualquer manifestação de reconhecimento a uma ou outra figura africana, no intuito de integrar o elemento negro na cultura brasileira: O negro está indelevelmente encravado etnicoreligiosomusicalmente na cultura e formação brasileira. Este fato é perfeitamente percebido quando estudamos os hábitos e a enorme bagagem que os escravos africanos trouxeram. Eles chegavam seminus, atulhados nos porões dos navios, mas com uma riqueza cultural que contribuiu para a formação do povo brasileiro, da religião, da música, da língua e para temperar a propalada musa brasileira.

Já escrevia Gilberto Freyre, em 1933, que

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil-a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se delicias nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado.²

No amálgama entre as raças e culturas que eclodiu no povo brasileiro, é percebido por Freyre em seus estudos, o contraste entre o “indígena do Brasil, taciturno e moroso, com o negro, alegre, vivo e loquaz. Em termos modernos de Psicologia, essa diferença seria expressa atribuindo-se ao ameríndio a qualidade de introvertido e ao negro a de extrovertido”.³

O filão do riso na literatura brasileira, talvez seja proveniente desta característica da raça que contribuiu com a branca, com maior percentagem para a etnia brasileira. Gilberto Freyre tece uma comparação entre a introversão do índio brasileiro e a extroversão do negro africano, que vem a calhar para orientar a busca da corrente do riso e da gaiatice da musa brasileira:

Contrastando-se o comportamento de populações negróides como a baiana-alegre, expansiva, sociável, loquaz – com outras menos influenciadas pelo sangue negro e mais pelo indígena – a piauiense, a paraibana ou mesmo a pernambucana-tem-se a impressão de povos diversos. Populações tristonhas, caladas, sonsas e até sorumbáticas, as do extremo Nordeste, principalmente nos sertões; sem a alegria comunicativa dos baianos; sem aquela sua petulância às vezes irritante. Mas também

² FREYRE, *Casa Grande & Senzala*, p. 283.

³ FREYRE, *Casa Grande & Senzala*, p. 283.

sem a sua graça, a sua espontaneidade, a sua cortesia, **o seu riso bom e contagioso**.(grifo nosso) Na Bahia tem-se a impressão de que todo dia é dia de festa. Festa de igreja brasileira com folha de canela, bolo, foguete, namoro.⁴

A marca indelével do negro na sociedade brasileira, já aludida, revela-se além da inadaptabilidade do índio e da melancolia do português, porque se manifesta no cotidiano colonial, nas manifestações musicais e no jeito de viver seu dia a dia, apesar das agruras da escravidão. O olhar de Freyre sobre os dias coloniais coloca o processo formativo do brasileiro diante dos nossos olhos, passo a passo, com detalhes que esclarecem um jeito de ser:

Foi ainda o negro quem animou a vida doméstica do brasileiro de sua maior alegria. O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho; e do caboclo nem se fala: calado, desconfiado, quase um doente na sua tristeza. Seu contato só fez acentuar a melancolia portuguesa. **A risada do negro** é que quebrou toda essa “apagada e vil tristeza” em que se foi abafando a vida nas casas-grandes. Ele que deu alegria aos são-joões de engenho; que animou os bumbas-meu-boi, os cavalos-marinheiros, os carnavais, as festas de Reis. Que à sombra da Igreja inundou de reminiscências alegres de seus cultos totêmicos e fálicos as festas populares do Brasil...Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, nos tanques de bater roupa, nas cozinhas, lavando roupa, enxugando prato, fazendo doce, pilando café; nas cidades, carregando sacos de açúcar, pianos, sofás de jacarandá de ioiôs brancos-os **negros trabalharam sempre cantando**: seus cantos de trabalho, tanto quanto os de Xangô, os de festa, os de ninar menino pequeno, **encheram de alegria africana a vida brasileira**. Às vezes de um pouco de banzo: mas principalmente de alegria.⁵(grifo nosso)

A grande diversidade de nações africanas que forneceram material humano para a escravidão originou a pluralidade de línguas e costumes entre a população negra no Brasil. Dependendo da região de origem, os negros falavam nagô, banto e entre outras o haussá. Esta era falada na Bahia e escrita em caracteres árabes. A importância da multiplicidade de língua, usos e costumes se fazem presente, por exemplo, no lundu, dança africana com francos traços orientais, lembrando a dança do ventre.

O processo de escravização dos negros colocou a colônia diante da experiência de uma variedade de costumes e línguas faladas pelos negros africanos vindos de diversas regiões da África, e que diferiam entre si, não só pelo tipo físico, mas pelos costumes e pela língua nativa. O tipo físico era inclusive qualidade para ser explorada na ocasião da venda do

⁴ FREYRE, *Casa Grande & Senzala*, p. 288-99.

⁵ FREYRE, *Casa grande & Senzala*, p.462-3.

escravo, adequando o biótipo às tarefas a serem desempenhadas. Quanto às línguas faladas e religião professadas, encontramos a repercussão delas na música e nos versos que fizeram momentos de manifestações musicais e culturais na vida na colônia. É dessa forma que podemos comentar sobre as danças que chegaram à elite e sobre as crenças que nos chegaram não só através do estudo dos costumes, mas também pela língua, como os “Três Pontos Rituais”, de Jayme Ovalle, escritos quatrocentos anos depois do primeiro escravo negro colocar o pé no Brasil, com base no imaginário dos escravos.

Essa diversidade de origem dos negros africanos esclarece sobre muitos fatos históricos, como o grande movimento negro, no episódio dos Palmares, que por suas particularidades identifica seus realizadores como Bantos. A mandinga, o fetiche, tão conhecidos do brasileiro identificam um povo, os Mandingas. E os breves e talismãs, cheios de desenhos misteriosos, são votos e desejos escritos na língua Haussá, falada e escrita em caracteres árabes por negros muçulmanos, os Musulmis e os Haussá. Vale a pena registrar as informações de Nina Rodrigues:

Não eram negros boçaes os Haussás, que o tráfico lançava no Brasil. As nações do Haussá, os reinos célebres de Wurnô, Sókotô, Gandô, etc., eram florescentes e dos mais adeantados da África Central. A língua Haussá, bem estudada por europeus, estendia-se como língua de commercio e das côrtes por vastíssima area; a sua literatura, ensina E. Reclus, era principalmente de obras religiosas, mas além disso havia manuscritos da língua indígena, escriptos em caracteres arabes. Dentre as suas cidades importantes destacam-se Kanô e Katséna a que Richardson chamou a “Florença dos Haussás.”⁶

O mesmo autor chama a atenção para o fato de que se a África mantinha suas lutas internas, a orientação dada pelos chefes era a de levar para os africanos escravizados, suas decisões e interesses. Desse modo quando, no início do século XIX, os Haussás maometanos dominaram os Yorubá ou Nagôs, na África, tornaram-se um centro irradiador do islamismo entre eles.

Os escravos que chegavam, que nada sabiam do país, eram chamados de “negro novo”, e traziam a religião para os que já estavam no cativeiro, chamados “ladinos”, que já conheciam a língua e os costumes. As afirmativas de que os negros adotaram os costumes da terra são mais adequadas ao negro brasileiro, porquanto os negros africanos guardavam suas

⁶ RODRIGUES, *Os Africanos no Brasil*, p.64.

crenças e suas raízes com unhas e dentes. Escondidos na senzala, nos matos e longe dos que pudessem impedi-los, eles preservavam sua língua, que o branco não entendia, faziam seus cultos religiosos, sua música e dançavam seus ritmos característicos que tanta diferença fizeram para a formação da música brasileira.

As práticas religiosas que os negros mantinham eram sempre constituídas de rezas e danças ritmadas. Sobre este aspecto, Artur Ramos faz um depoimento ilustrando o poder do ritmo africano que colocava os participantes em transe. Usavam o tambor como marcação do ritmo binário e dançavam até que a entidade invocada possuísse o adepto do culto. O Toque adarrum era usado quando o santo demorava a baixar e era tão poderoso que outras pessoas, quase sempre mulheres, que apenas olhavam, fossem tomadas pelo frenesi. Diz ele “a possessão pelos “estados de santo” alcança com o toque adarrum, até pessoas estranhas ao culto, assistentes ou curiosos, quasi sempre do sexo feminino”⁷. Renato Almeida chama a atenção para o

prestígio da música. Se o santo custa a baixar, não redobram os negros as súplicas, não multiplicam os sacrifícios nem se alarmam ou apavoram. Mudam o toque. A música é que tem de buscar o santo preguiçoso e fazê-lo baixar. Ela participa pois dos poderes sobrenaturais.⁸

Acredito que o efeito não seja como generalizou o autor, pela música, e sim pelo ritmo, confirmando a estreita ligação entre o homem e o ritmo, que ele sente internamente. Ritmo capaz de despertar estados e comportamentos não habituais, como no caso dos espectadores que não participavam do ritual.

É provável que Adarrum derive do iorubá “a”, prefixo para nome derivado de verbo; “dá”, bater e “rum”, aniquilar, destruir. “Rum” é também o nome do maior dos atabaques usados e “dar rum para o santo” é tocar este atabaque para o orixá dançar. Etimologicamente seria “batida aniquilante”, e este aniquilamento é referente à resistência do Orixá que se demora a chegar, mas finalmente é vencida pela batida frenética, e o iniciado é possuído. O ritmo adarrum tem esta representação:

⁷ RAMOS, *O Negro Brasileiro*, p.163-4.

⁸ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.140.



Uma pergunta que se formula é se o clima e a paisagem regularam as práticas da população escrava. Portugal, pela sua localização geográfica, possui clima bastante diferente do clima brasileiro, que por sua vez, tem muita semelhança com o clima africano em suas muitas regiões. As viagens portuguesas que percorriam o litoral do continente africano encontraram um clima tropical que era característica da nova colônia da coroa portuguesa. Os negros escravizados provinham de várias nações africanas e é possível que o banzo tenha se manifestado de forma intensa na colônia, porque ela era muito semelhante à terra deixada, em relação ao calor e à amplitude de horizontes. A nostalgia se fazia mais presente com a constante lembrança da terra abandonada, fato agravado pelo fato dos negros não serem só aprisionados, mas também comprados ou trocados em transações com seus próprios chefes e reis.

Este comércio tem seu agravante no fato de ser praticado por brasileiros, mulatos, como ficou registrado por Nina Rodrigues, que transcreveu a narrativa feita por A. B. Ellis, historiador que continuou os registros feitos por Dalziel sobre a História do Dahomey, que a havia interrompido no ano de 1791:

Naquele tempo, escreve Ellis, havia dous comerciantes de escravos, que, graças à sua longa residência ali e aos enormes proventos tirados do tráfico, tinham adquirido grande fortuna e influencia. Eram Felix de Souza, de Ajudá, e Domingos Martins, de Kotonú. Estes dous homens, vendo os seus negocios paralisados, conceberam o projecto de desthronar Andosan e em lugar d'elle collocar no throno seu irmão Gezo...O exito da candidatura de Gezo tinha sido devido principalmente a Souza e a Martins que, em favor della fizeram correr rios de dinheiro e Gezo a elles sempre se mostrou grato. Conferiu a ambos a honra de serem chamados seus irmãos, concedeu-lhes privilegios de commercio especiaes, creou para Souza o título de “Primeiro dos Brancos” e fel-o Chachá de Ajudá. Souza era um mulato natural do Rio de Janeiro. Não se sabe o anno que chegou a Africa, mas de começos humildes, cedo se tornou o mais opulento e conhecido dos traficantes de escravos e quase monopolisou o fornecimento de escravos para Cuba e para o Brasil.⁹

A trajetória histórica brasileira apresenta “idas e vindas” do reino para a colônia e da colônia para o reino. Essa via de duas mãos serviu para os costumes e principalmente para

⁹ RODRIGUES, *Os Africanos no Brasil*, p.46.

a música e a literatura, fato bem observado quando a família real retornou para Portugal, levando com a corte tudo aquilo que lhe agradava e que fazia parte de sua vida social.

Desta maneira, se explica a dança e a música que cultivaram em seus salões na colônia, e que passaram a soar em salões de além mar. Se a vinda da família real trouxe para o Brasil, em 1808, o incentivo a um trabalho musical mais elaborado, devido ao interesse particular dos reis de Portugal pela música, quando retornou para lá, levou tudo aquilo que lhe foi acrescentado musicalmente. O diálogo entre as duas nacionalidades criou um cadinho onde as canções interagiram criando um substrato comum.

Este foi o caso ocorrido com o Fado. Quando o Fado apareceu no Brasil, como dança, não se cogitava em Portugal sobre este gênero. Ao ser levado com a bagagem da família real, foi trabalhado e adquiriu todas as características dos que o adotaram, a ponto de ser muito português segundo o pensamento, de Mário de Andrade:

está claro que nascido na Cochinchina ou na Groenlandia, nem por isso o Fado deixará jamais de ser legitimamente português. Da mesma forma com que, nascida em Portugal ou no Brasil, coisa que ainda não se esclareceu definitivamente e duvido que já agora se esclareça, a Modinha é legitimamente brasileira. O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo. O Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele, porque entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade, e se definitizou como forma nacional permanente. Por isso também, muito mais que pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira.¹⁰

Mário de Andrade quando escreveu sobre o amálgama, era a isso que se referia. O Brasil colônia não foi somente a colônia mercantil, com a fantástica extração de bens naturais para manter a economia dos proprietários, ela foi também, a “casa do rei” e por isso suas características como colônia a diferenciaram das demais. Com a vinda da família real começou um novo período para a vida social, ainda incipiente.

O interesse e o cultivo da música, pela Coroa Portuguesa, contemplou o desenvolvimento musical na colônia, fato que, aliado à etnia, concedeu ao povo sua musicalidade/melodiosidade.

¹⁰ ANDRADE, *Música doce Música*, p.111.

A transferência da capital para o Rio de Janeiro trouxe mudança nos hábitos e muitos palácios foram construídos, com salões que foram palco de bailes e concertos. A ânsia de demonstrar riqueza era satisfeita nas comemorações de casamentos, batizados, coroações, e isto contribuiu para aprimorar e refinar os gostos. Havia até então uma primazia do gosto britânico decorrente da situação política, mas com a abertura dos portos, a França já recebia navios com sedas, porcelanas e outras necessidades que naquele momento o Brasil passava a ter. O vestuário aprimorou-se e algumas profissões foram muito valorizadas como os mestres de dança e os cabeleireiros. É curioso anotar como a remuneração destes especialistas era bem maior do que, por exemplo, o professor de línguas, que ganhava menos. Todas essas festas eram muito naturalmente embaladas por música instrumental e vocal.

Entre a aristocracia o cultivo da música se fazia necessário, pois as constantes celebrações que eram regadas a vinhos franceses e iguarias de toda espécie, necessitavam também da música, valorizando o baile e as demonstrações vocais. Ao lado disso, a particularidade, como já foi comentado, que os reis de Portugal tinham de, por hábito e interesse, cultivar a música. Isso fez com que as aulas de música fizessem parte da educação, e incentivou a aquisição de instrumentos musicais.

Cento e vinte anos antes, em 1688, morreu em Sant'Ana da Parnaíba o cidadão Sebastião Pais de Barros, que teve seus bens leiloados para pagar dívidas. Entre os bens arrolados constava uma viola avaliada em dois mil réis e “*uma harpa velha com sua chave*”¹¹ avaliada em meia pataca (cento e sessenta réis). A viola foi vendida por dois mil e duzentos e quarenta réis. O valor pago acima da avaliação indica o interesse despertado pelo bem e sugere disputa no leilão, além disso, mostra o valor de se ter um instrumento naquele tempo, diante da importância da música, que era inclusive fator de elevação no preço de um escravo.

Um escravo que soubesse tocar trombeta era mais valorizado do que o que não soubesse. Segundo Carlos Pentead de Rezende, em 1703, “por um bom trombeteiro, pagavam-se quinhentas oitavas de ouro em pó. Essa informação consta na obra de André João Antonil, “*Cultura e Opulência do Brasil por suas drogas e minas*”, publicada e logo apreendida em Lisboa, em 1711.”¹².

¹¹ REZENDE, *Fragments para uma História da Música em São Paulo*, p.207.

¹² REZENDE, *Fragments para uma História da Música em São Paulo*, p.208-9.

O fato de senhores terem suas orquestras de escravos ajudou a instituir a profissão de músico na colônia, fato relevante quando se estuda a importância da música naquele tempo. O ensino musical era praticado no *Conservatório dos jesuítas*, “impròpriamente chamado por Balbi Conservatório dos negros,(...): uma espécie de conservatório de música estabelecido, já há muito tempo, nas imediações do Rio de Janeiro, e que é destinado unicamente ao ensino de música aos escravos.”¹³

A vertente étnica, já bem definida, deixa espaço para que emanem da herança européia, miscigenada com a riqueza cultural africana e bem menos com a indígena, as vertentes culturais que construíram a musicalidade, o imaginário e o “jeito brasileiro” de ser.

1.2 GREGÓRIO DE MATOS - A vertente do riso e o surgimento da “musa” popular brasileira

“...não seria descabido ler a poesia de Gregório como modo de enraizamento cultural do Brasil de Seiscentos e como matriz de segmentos descontínuos que se desenvolveriam a posteriori.” (Maria do Carmo Campos)

No início do capítulo 1 mencionamos Gregório de Matos como um dos precursores da literatura brasileira. Maldito, era ele poeta e cantador, e se acompanhava por uma viola, que ele mesmo havia construído, além disso, era mulato e baiano. Sua presença neste trabalho se faz pelo que cantava e escrevia, mas principalmente pelo que despertava nas pessoas, de vez que Gregório já manipulava uma estranha musa, sarcástica, atrevida, sem escrúpulos e debochada. Mas lúcida.

Anteriormente à vida social na colônia, temos registro de poetas, como Gregório e de músicos, como seu irmão, Euzébio de Matos, que puderam ser recolhidos, mas nenhum autografado. Aliás, a produção de Frei Euzébio não deixou rastro, apenas sabemos que existiu e que compunha música.

Que lugar cabe a Gregório no panorama literário brasileiro?

¹³ MELO, *A Música no Brasil*, p.151.

Pelo estilo barroco de composição, os poemas de Gregório enquadram-se em esteira erudita e européia, assumindo em outro pólo feição notadamente satírica e popular, o que revela, no mínimo, **intenção** mais documental e brasileira.¹⁴(Grifo nosso).

O grifo revela a erudição de Gregório, que não produzia sua literatura como “olho d’água” que não tem controle sobre sua vertente. O bobo da corte não ameaça ninguém, mas o menestrel, sim. A agudeza intelectual de Gregório, condenado a viver no século XVII, e a sensibilidade de perceber o que germinava naquela sociedade torta, fez dele um arauto não compreendido, nem valorizado. Sobre ele, estão as melhores palavras que se poderia dizer, como penitência pelo ostracismo imposto durante tanto tempo:

a obra poética de Gregório de Matos foi alijada por dois séculos daquilo que culminou sendo entendido como o processo de <formação> da literatura brasileira, segundo Antônio Cândido um sistema de heranças e leitura articulado por uma sucessão de obras, autores e público. Incluída no rol das primeiras (e inócuas) manifestações literárias do país, a obra é hoje instigante e merecedora da moderna atenção, principalmente se vista no seu suposto conjunto, cada vez mais atraente, inclusive no modo como vem a se articular com a literatura nacional. As diversas vertentes (satírica, <graciosa>, erótico-irônica ou fescenina, lírica, religiosa), além de manifestarem complexidade inusitada para o referido período, convidam à reflexão.¹⁵

O Boca do Inferno viveu entre 1633 e 1696, em pleno barroco brasileiro, e antes de ir para Coimbra estudar Direito, morava no Recôncavo Baiano, onde nasceu. Cantava suas sátiras, que lhe valeram o exílio, e foi chamado “Homero do Lundu” por Araripe Júnior. Que música fazia soar na sua viola? Modas? Lundus? Tinhorão julga um equívoco de Mário de Andrade afirmar raízes européias para a modinha nascida no salão, e para o termo lundu usado por Araripe, uma vez que

afirmar, porém que o tipo de canção produzido por Gregório de Matos com base nessa inspiração frascária fosse o lundu vai muita improbabilidade. O lundu-canção surgiu de estribilhos entremeados na dança do lundu, e esta só se destacou como gênero à parte do batuque dos africanos muito mais tarde, pelos meados do século XVIII.¹⁶

Daí a pergunta se não era lundu, que música soava? Renato Almeida responde:

Nesse século surge, na Baía, a única figura de músico que se pode citar- Euzébio de Matos, ou Frei Euzébio da Soledade (1629-1692) irmão de Gregório de Matos, que

¹⁴ CAMPOS, *Barroco e sentimento nativista na poesia de Gregório de Matos*, p.182.

¹⁵ CAMPOS, *Barroco e sentimento nativista na poesia de Gregório de Matos*, p.182.

¹⁶ TINHORÃO, *Pequena História da Música Popular*, p.9.

também tocava e improvisava lundús (grifo nosso) numa viola feita com suas próprias mãos. Euzébio era pintor, poeta e orador sacro, homem de vasto saber, que trouxe para a posteridade o seguinte elogio do Padre Vieira: “Deus se apostara em o fazer em tudo grande e não o fôra mais por não o querer”. Tocava harmônio e viola e compôs música religiosa e “cantos profanos ameníssimos sôbre poesias suas”. A obra musical de Euzébio de Matos se perdeu inteiramente. Dele, de Frei Antão de Santo Elias e de Frei Francisco Xavier de Santa Tereza - diz Guilherme de Melo terem sido juntamente com Anchieta, Navarro e Álvaro Lôbo,” instituidores e propagadores da escala tonal e diatônica de sete graus na Baía”, ajuntando que “foram excelentes músicos e ótimos organistas, os quais concorreram assaz para o desenvolvimento de ensino da música no período colonia.¹⁷

Este depoimento confirma o estudo de Araripe Jr. Ademais, a característica do lundu é o ritmo, e mesmo que não houvesse ainda um destaque entre batuque e dança lundu, o ritmo estaria presente e para Gregório, sensível e artista que era, seria fácil aproveitar a batida dos negros para enfatizar seu cantar.

Precioso pela documentação da vida no século XVII, Gregório aparece, também, como artista pelo nível que desenvolveu em sua obra. Satírico, ele não só criticou a sociedade e os costumes, mas também, ao gosto e hábito da época, escreveu quase plágios (alguns consideram assim) de Góngora (1561-1627). O poeta Luis de Góngora passou dos belos versos que escrevia, característicos da época, ao intrincado estilo que o caracterizou e que fez escola. O hermético e obscuro o tornaram célebre. O desejo de fugir do trivial e buscar tudo que tornasse difícil a compreensão do que escrevia, já que não tinha alcançado a glória que esperava, fez de Góngora modelo de muitos outros que procuravam escapar do comum.

Longe dos poetas que imitavam o poeta espanhol para ocultar suas insuficiências poéticas e culturais, Gregório de Matos tinha boa formação e cultura. Como Quevedo (1580-1645), na Espanha, Gregório, no Brasil, satirizou a sociedade e aqueles que não lhe reconheciam o gênio.

A respeito dos plágios de Gregório, um estudioso como Roberto Brandão enfatiza o trabalho do “Boca do Inferno” sobre o que ele chama de “poemas – fonte”, que nada mais são do que matrizes onde o baiano recria, sem perder o elo conteúdo e forma dos originais. Com isso, Gregório apenas se apropriou e recriou sua fonte: “atualizando a relação entre tema, forma e linguagem, como o discípulo atento e sensível que, ao apreender com

¹⁷ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.292.

competência a técnica do mestre, é capaz de reproduzi-la criativamente em sua própria obra.”¹⁸

Na sua sagacidade, Gregório tudo observava, e em *Certo fidalgo Caramuru*, o poeta baiano faz mote do linguajar português/tupi dos senhores de engenho, mas a história conta, de acordo com Caio Prado Jr, que até a legislação pombalina (1755), no Pará e no Maranhão, como era a língua falada:

É evidente que o que se formava naquelas capitânicas não tinha relação alguma com o resto do país. Alguns sintomas bem aparentes indicavam a diferenciação que se estava realizando. É assim o caso da linguagem empregada: salvo nas relações oficiais e no círculo reduzido dos colonos brancos, não se falava o português, que era desconhecido. A verdadeira língua era o tupi, universal e exclusivamente utilizada. Era de se esperar que sem a providência das leis pombalinas, aquele setor do Brasil se integrasse no corpo da colônia? Parece mais provável que evoluiria numa direção inteiramente diversa, e não chegaria nunca a fazer parte do país.¹⁹

O cotejo entre esta afirmação e algumas notas sobre o Padre Vieira mostram que o noviço da Companhia de Jesus para “o exaustivo serviço de catequese dos indígenas, para cujo melhor desempenho teve de aprender a língua brasílica e também a de Angola”²⁰. A língua brasílica mencionada não deveria ser outra que não o tupi, de vez que “no alvorecer do período colonial, supõe-se, havia cerca de 340 línguas indígenas no Brasil”²¹. Essa diversidade de línguas existente entre os indígenas é que foi simplesmente chamada de “línguas gerais”, de origem tupi-guarani.

As sátiras de Gregório fizeram dele, cronista de seu tempo. Sua obra, que não ficou toda registrada, também guarda poesia religiosa, de elogio e amorosa, com cunho erótico e fescenino, o que quer dizer, que nada escapava de sua veia literária. Sua sátira atingia a tudo e a todos, e a incoerência entre o que criticava e o que fazia, demonstra que não tinha a intenção de modificar o meio social. Ele criticava a bajulação e bajulava; os negros e mulatos e relacionava-se escandalosamente com mulatas; pelo **humor e pelo riso**, ele foi a primeira manifestação literária brasileira, misto de erudição e oralidade.

¹⁸ BRANDÃO, *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*, p.38.

¹⁹ PRADO Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo*, p.92.

²⁰ VIEIRA, trechos escolhidos, p.8.

²¹ MELLO E SOUZA, *História da Vida Privada no Brasil*, p.344.

Um depoimento da maior importância sobre Gregório partiu da observação de Sílvio Romero, no estudo sobre a miscigenação étnica e cultural:

No século XVII o fato já se ia dando e pode ser avaliado pelo estudo de Gregório de Matos. A crítica míope de nossos retóricos, seja dito de passagem, fez deste poeta um renegado corrupto, sem préstimo algum. Entretanto, Gregório é o documento por onde podemos apreciar as primeiras modificações que a língua portuguesa sofreu na América.²²

Ao lado do sarcasmo que iria marcar lugar na literatura brasileira, Gregório desenvolveu uma bem humorada descrição do *modus vivendi* brasileiro, aqui registrados nas duas últimas estrofes de “Reprovações”:

Se falais muito, palreiro,
Se falais pouco, sois tardo,
Se em pé, não tendes assento,
Preguiçoso, se assentado.

E assim não pode viver
Neste Brasil infestado,
Segundo o que vos refiro
Quem não seja reprovado.²³

A poesia no Brasil colonial realiza-se certamente nos moldes portugueses, e o fato de nossos poetas coloniais terem sua formação acadêmica na matriz portuguesa transparecia nos versos coloniais, mas isso não era tudo. O molde português fornecia a estrutura lingüística, uma técnica poética e as forças criadoras, como a mitologia, e o poeta queria mostrar que seguia a tradição:

Em geral, os poemas escritos no período colonial procuravam reproduzir não só a estrutura métrica, estrófica e rítmica de outro poema considerado modelo, mas também a atmosfera lírica ou épica, mesmo quando se aplicavam a desenvolver assuntos locais. Nesse sentido, podemos dizer que a poesia de raízes clássicas privilegiava o código sobre a mensagem, estimulando a reprodução de seus poetas considerados modelos.²⁴

O barroco Gregório não descreve as paisagens naturais, dirigindo seu foco para a paisagem humana, relatando seus tipos e comportamento, “nessas imagens de um país

²² ROMERO, *Cantos Populares do Brasil* (1879), p.42.

²³ MATOS, Gregório de. in J. Wisnik (org.), *Poemas escolhidos*, p.96.

²⁴ BRANDÃO, *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)*, p.36.

nascente não figuravam sabiás nem palmeiras, estereotipados a partir da poesia romântica”²⁵, mas “adianta” o século XIX, quando enche de cor local seus versos ao mencionar “O melão de ouro, a fresca melancia”, ou se identifique intimamente ao reconhecer seu país:

Ontem avistamos terra,
E quando na terra vi
Coqueiros e bananeiras,
Disse comigo: Brasil.

Na tradição horaciana, a função da poesia é “ensinar deleitando”, e, em Gregório, como em Góngora, o deleite seria alcançado pela vertente do Riso, e pela sátira do comportamento do homem na sociedade. O mesmo riso, muito temperado com fala doce e cantada apareceu no século XVIII, trazido por outro brasileiro, de quem nos ocuparemos mais tarde.

Este primeiro contato com Gregório, representante das letras brasileiras no século XVII, prepara o caminho que vamos trilhar em busca de outras manifestações literárias registradas no século que o seguiu.

1.3 A Consonância arcádica

De modo geral, na história da literatura brasileira é sempre destacado o movimento literário que teve origem na Europa e frutificou na metrópole e na colônia. Sem tradição literária que justificasse uma busca no passado, os poetas brasileiros, no entanto produziram o que era proposto naqueles dias. Cientes da importância de pertencer a uma casta literária deram vida a pastores, ninfas e entidades mitológicas e com isso, as Arcádias que proliferaram na Europa, se fizeram sentir na colônia. Minas foi seu principal berço brasileiro e eles eram é claro, simplesmente “os árcades”. Entretanto um, era árcade e poeta popular, ou melhor, um poeta popular, que transitava nas Arcádias, muito à vontade, como veremos.

Nascido em 1738-40, Caldas Barbosa viveu em pleno século XVIII, e foi contemporâneo dos representantes do Arcadismo no Brasil, o que suscitou leituras paralelas entre suas obras e as de Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga.

²⁵ CAMPOS, *Barroco e sentimento nativista na poesia de G. de M.*, p.185.

É comum neste período encontrar estreito diálogo entre obras e entre poetas. Todos bebiam na mesma fonte, e parece não havia distância entre a Arcádia Romana, a Nova Arcádia e a Arcádia Ultramarina²⁶. Entre as obras, o diálogo era muito presente, e observamos isso, por exemplo, entre *Retrato de Marília*,²⁷ de Caldas Barbosa e *Vou retratar a Marília*, n^o27²⁸ de Tomás Antonio Gonzaga, devido aos moldes arcádicos:

Retrato de Marília (C. Barbosa)

Não cuides gentil Marília
Qu'eu me atrevo a retratar-te,
Qu'eu muito bem sei que a arte
Não pode a tanto chegar.

Ah! Marília! Ah! Marília!
Tu és rara és singular

Ou sejam presos ou soltos
Teus lindíssimos cabelos,
Pasma-se a gente de vê-los
Sem os poder retratar.

Ah! etc.

A luz viva dos teus olhos
Eu não pinto os esplendores,
Nem podem humanas cores
As estrelas imitar.

Ah! etc.

Bem qu'eu dê às tuas faces
A cor de jasmims e rosas,
Tens cores mais graciosas
Que não se podem pintar.
Ah! etc.

Podiam fingir teus beijos
Vermelho rubim partido,
Dentes de marfim bornido
Mas era só comparar.
etc.

..... 27 (Gonzaga)

Vou retratar a Marília,
a Marília, meus amôres;
porém como? se eu não vejo
quem me empreste as finas cores:
dar-mas a terra não pode;
não que a sua cor mimosa

²⁶ Respectivamente, na Itália, em Portugal, no Brasil.

²⁷ BARBOSA, *Viola de Lereno*, p.248.

²⁸ GONZAGA, *Obras Completas*, tomo I, p. 47.

vence o lírio, vence a rosa,
o jasmin e as outras flores.

Ah! socorre, Amor, socorre
ao mais grato empenho meu!
Voa sobre os astros, voa,
traze-me as tintas do céu.

O Retrato de Marília, de Caldas, ainda se estreita com o soneto nº 22 de Gonzaga, em tema e delicadeza de expressão

Na sua face mimosa,
Marília, estão misturadas
purpúreas folhas de rosa,
brancas folhas de jasmim.
Dos rubins mais preciosos
os seus beijos são formados;
os seus dentes delicados
são pedaços de marfim.

Os dois poetas estariam ligados ao preceito de Horácio, “ut pictura poesis”, mas sem os recursos para realizá-lo, de vez que lhes era insuficiente o que a terra lhes podia oferecer.

A pintura nesses versos não se concretizaria de acordo com os poetas, e eles comungam na sua impotência diante do belo e da impossibilidade de exprimir com as palavras, a imagem que lhes persegue. Caldas Barbosa e Gonzaga fazem menção à imagem que por si só contém tudo aquilo que ela é, e a luta do estro com a linguagem revela-lhes que os recursos concretos das “tintas com humanas cores” são insuficientes para expressar o efeito de Marília sobre eles. A Musa Marília mostrava-se insuficiente para liberar o estro de seus poetas e só o céu responderia àquela empresa.

O recurso da linguagem para expor o cerne da angústia do poeta, não bastava; era preciso algo além do alcance humano. Os dois árcades partilham da hesitação em comparar; em Caldas os versos “*podiam fingir teus beijos vermelho rubim partido, dentes de marfim bornido*” encontram eco em Gonzaga, “*Dos rubins mais preciosos os seus beijos são formados; os seus dentes delicados são pedaços de marfim*”.

Mais importante do que as metáforas usadas é a sensação dos dois poetas, de precisarem de recursos divinos para cumprir sua tarefa. As imagens poéticas de Caldas Barbosa e Gonzaga sobre flores e jóias, que não os tranqüilizam, conduzem Caldas a desistir de “só comparar” e Gonzaga a pedir socorro ao deus que por poder ir além do poeta, traria a inspiração, “as tintas do céu”.

Dentro dessa consonância observada, bem se enquadra a problemática que quatro árcades manifestam em sonetos que dialogam entre si. A ordem apresentada diz respeito à ordem de nascimento do autor, e não de publicação da obra, e os **grifos são nossos, para salientar o aspecto alternativo do dilema**. O primeiro que se nos apresenta é Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), no soneto XXXII, no último terceto:

Se quer, que me não queixe sorte escura,
Ou saiba ser mais firme nos rigores,
Ou saiba ser constante na brandura.²⁹

O segundo poeta é Domingos Caldas Barbosa (1738-40-1800) que comparece com uma quadra extraída de “Retrato de Marília”

Ou os meus votos
 Marília aceita,
Ou tão perfeita
 Deixa de ser.³⁰

Os outros dois poetas que selecionamos nasceram no mesmo ano, e primeiro apresentamos Tomás Antonio Gonzaga (1744-1809), cujo exemplo é o último terceto do “Soneto n.º 15

Cupido, se tens dó de um triste amante,
ou forma de Lorino dous sujeitos,
ou forma dêsses dous um só semblante.³¹

²⁹ *Poesia do ouro-os mais belos versos da “Escola Mineira”* Introd e notas de Péricles Ramos.P. 72.

³⁰ BARBOSA, *Viola de Lereno*, “Retrato de Marília”, v.2, p.247.

³¹ GONZAGA, *Obras Completas*, “Soneto nº 15”, p. 19.

Alvarenga Peixoto(1744-1792) completa a seleção de poetas escolhidos com o último terceto do soneto, para exemplificar a temática conflitante que os quatro árcades afinados, apresentaram em seus versos:

Vem, Cupido, soltar-me destes laços:
ou faz de dous semblantes um semblante
ou divide o meu peito em dous pedaços.³²

O diálogo entre as obras dos quatro poetas exemplifica nossa intenção em mostrar a consonância havida, indicando que eles trabalhavam num mesmo molde. O recurso às alternativas “ou...ou” usado pelos quatro poetas revela não só uma espécie de adequação a um molde formal, mas também a representação poética de conflitos de identidade consonantes com a época. Além de trazer o dilema de ser um só para enfrentar a dualidade em que viviam e resolver a problemática, os poetas externaram a busca pela simplificação, desprezaram a ambigüidade barroca e exigiram um procedimento radical para que a resolução se desse naturalmente.

³² PEIXOTO, *Obras Poéticas*, p.201-2.

2 MODINHAS E LUNDUS

2.1 O lundu, a modinha, o fado, a fofa (origens e controvérsias)

O século XVIII foi para o Brasil cenário de grandes transformações na literatura, na música e nas artes visuais. Como colônia rude e sem tradição, até mesmo por sua pouca idade, o Brasil fomentou durante esse século, as importantes manifestações que se consolidariam no século XIX.

Assim, no período barroco, foram erigidas muitas e belíssimas igrejas, formaram-se as várias Irmandades Musicais e na literatura floresceu a Escola Mineira, que garantiu, já no século XVIII, representação no Arcadismo e na Literatura Brasileira. Foi o século de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, e Domingos Caldas Barbosa, que nos interessam sobremaneira nesse período.

Palco de manifestações poéticas ainda sob o molde português, o século XVIII viu no Brasil a consolidação de dois gêneros musicais que se firmaram como marca registrada da música brasileira, a modinha e o lundu, e presenciou o lançamento da semente do Romantismo. Música e Literatura foram as vedetes do século XVIII, no Brasil colônia, e as controvérsias sobre as origens da modinha e a presença perniciosa do lundu nos costumes culturais atraem até hoje o interesse dos estudiosos do assunto.

Desde o século XVII, vigorava em todo o Brasil o “Código Filipino”, ou “Ordenações e Leis do Reino de Portugal,” resquícios da dominação espanhola, e cuja primeira edição é de 1603, que regulavam o comportamento na sociedade. No livro V do código, sob o título 81º, podemos constatar não só alguns dos hábitos musicais do período, mas também as medidas cabíveis em caso de perturbação da ordem:

Dos que dão música de noite: Por se evitarem os inconvenientes, que se seguem das músicas que algumas pessoas costumão dar de noite, cantando ou tangendo com alguns instrumentos às portas de outras pessoas; defendemos, que pessoa alguma, de qualquer qualidade e condição que seja, não se ponha só, nem com outros a tanger, nem cantar à porta de outra alguma pessoa, desde anoitecer, até que o sol seja saído. E sendo achados dando as ditas músicas, mandamos que assi os que tangerem e cantarem, como os que a isso assistirem, sejam presos, e stem (sic) trinta dias na Cadêa sem remissão, e da Cadêa paguem todos dez cruzados, cada um a parte, que lhe couber, e percão os instrumentos, que lhes forem tomados, e as armas para o Meirinho, ou Alcaide, que os prender, e para seus homens.³³

A preocupação em regular a atividade de “dar música de noite” refere-se à serenata, e não somente a ela, mas também a atividades ritualísticas dos africanos e suas festas. Essas normas foram eliminadas do Código em 1830, quando foi promulgado o Código Criminal. No romance “Memórias de um Sargento de Milícias”, de 1854, Manuel Antônio de Almeida faz referência ao major Vidigal, que com seus soldados “*armados todos de grossas chibatas*” fazia a ronda na cidade atrás de alguma algazarra ou cantoria. E o romance é no “tempo do rei”, antes de 1830. Aliás, este é um dado importante para a música na colônia. Diz ele na sua narrativa ...

se no meio da algazarra de um fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer “está aí o Vidigal”, mudavam-se repentinamente as cenas; serenava tudo em um momento, e a festa tomava logo um aspecto sério.....surpreendido de noite de capote sôbre os ombros e viola a tiracolo, caminhando em busca de súcia, o único remédio que tinha era fugir, se pudesse, porque com certeza não escapava por outro meio de alguns dias de cadeia....quando não vinha o côvado e meio às costas, como consequência necessária.³⁴

A importância do relato não diz respeito só aos hábitos de fazer música ou dançar, aqui aparece um dado relevante para a origem do fado, ainda como dança, apesar de nesta época o lundu já ter aparecido. O relato testemunha a coexistência de ambos, que vamos detalhar daqui a poucas páginas.

³³ REZENDE, *Fragments para uma História da Música em São Paulo*, p.208.

³⁴ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.29.

Sobre o código citado, deve referir-se o lundu “Graças aos Céus de Vadios”, de Gabriel Fernandes da Trindade(1790-1854), cuja letra faz a crônica da atividade policial. Este lundu tem ritmo bem característico do gênero e apresenta no refrão características melódicas do recitativo barroco:

Graças aos céus de vadios
As ruas limpas estão
Deles a casa está cheia
A Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar
Fora vadios, vão trabalhar

Ó senhor Chefe da Polícia
Ai da nossa gratidão
Por mandares os vadios
À Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar
Fora vadios, vão trabalhar

Se diz a culpa foi ó senhor
A tal da liberação
Que muita gente merece
A Casa da Correção

Já foi-se o tempo de mendigar
Fora vadios, vão trabalhar!

De acordo com o costume da época, não aparece o autor da música, só o dos versos, mas como este era músico, é possível que ele mesmo a tenha composto. Tendo ele vivido entre 1790 e 1854, a “tal liberação” deve referir-se à supressão do artigo 81 do Código Filipino em 1830, o que daria liberdade para manifestações musicais que poderiam ser consideradas vadiagem, mais ainda, se levarmos em consideração que “vadiar” significava dançar. Este aspecto de maior liberdade consolidou-se, “assim no século XIX, serenatar pelas ruas não constituiria delito, como à farta demonstrariam os acadêmicos de direito.”³⁵

A vida na maior colônia portuguesa foi bem retratada na literatura, sob vários aspectos, e entre eles, o verdadeiro interesse dos portugueses que foram mandados para tomar posse e iniciar a colonização: “Como se vê, as maiores autoridades coloniais só permaneciam na América, por cumprimento do dever.....os funcionários, numerosos, não querem mais que

³⁵ REZENDE, *Fragments para uma História da Música em São Paulo*, p.208.

acabar seu tempo e ganhar seus ordenados.”³⁶ E a respeito da formação populacional: “É possível, aliás, que a maioria da população branca das cidades, pelo menos no século XVI e XVII adentro, fosse europeia de nascimento.”³⁷

Com esse depoimento, tentamos imaginar como seria a geografia humana do Brasil nos séculos XVI e XVII, e deparamos com um quadro onde a miscigenação teve importante participação já que o resto da população era constituído pelos índios e pelos africanos que acabaram transmutando seu destino de escravos em formadores do povo brasileiro. A herança deixada por esses escravos teve repercussão em toda formação da cultura brasileira, na etnia, na religião e principalmente na música. De suas danças, ganhou destaque o lundu, que foi raiz da música do povo em formação.

Sobre o Lundu, como dança, o autor citado esclarece na mesma obra:

...Além desse hábito nada fidalgo, os habitantes da colônia brasileira introduziram outro, desde o século XVII, que escandalizou espíritos mais conservadores. Foi uma dança, o lundu, na época chamada também de lundum, landum, londum, landu, londu. Sua coreografia assemelhava-se à do fandango espanhol: os pares, no meio de uma roda, com a mão na testa e a outra no quadril enquanto estalavam os dedos em imitação de castanholas, provocavam-se em gestos lascivos. Por influência do batuque africano seu andamento acelerou-se dos compassos 6/8 e 3/4 à forte marcação de 2/4, imposta por uma espécie de sapateado que culminava na umbigada, enquanto as pessoas em volta cantavam e acompanhavam o ritmo com palmas. O termo já era usado no século XVII, e tal como o empregava Gregório de Matos se associava a extrema luxúria, ou, na moral da época, a “putarias”. Mas a dança terminou por entrar na sala de visitas e, pela segunda década do século XIX, também no palco. Tomás Antônio Gonzaga descreve uma função dessas no próprio palácio de governador de Minas Gerais, em Vila Rica, na década de 1780:

Fingindo a moça que levanta a saia
e voando na ponta dos dedinhos,
prega no macachaz de quem mais gosta
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz- Eu pago, eu pago – e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
aonde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te honravam c’os marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada

³⁶ ARAÚJO, *Teatro dos Vícios*, p.33.

³⁷ ARAÚJO, *Teatro dos Vícios*, p.33.

nas casas mais honestas e palácios!³⁸

Apesar do poeta não declarar que a dança era o lundu e do termo ser corrente, e ele mesmo já tê-lo empregado, a descrição segundo Emanuel Araújo, não deixa dúvida. Aqui já aparece a música ligada à literatura, que apenas a descreve, antecipando a estreita relação que ambas vão manter no referencial artístico e cultural do Brasil. Gonzaga ao descrever o lundu em 1780, estaria antecipando o aspecto música na literatura, que no século seguinte, escritores brasileiros introduziram em seus romances. É o caso de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).

Na metade do século XIX, Macedo lançava seu “romance histórico”, *As Mulheres de Mantilha*, cuja ação se passa em 1766. Macedo tinha como público a burguesia do século XIX, e para ele escrevia. Apesar de ser um romance, o autor utilizou referências locais, históricas e de costumes que faziam o gosto de seus leitores. No século XX, a trilogia “O Tempo e o Vento”, do gaúcho Érico Veríssimo chegou a despertar a idéia, entre estudantes menos avisados, de que aquela era a história do Rio Grande do Sul. Numa narrativa magistral, a ficção se funde com a realidade e o resultado é “uma fonte histórica”.

No romance de Macedo aparecem formas musicais que existiram, mas como se trata de ficção também, fica o questionamento se o livro é uma pista para algumas questões ainda sem comprovação, como o caso da modinha brasileira.

Assim, a trama, que se passa em 1766, traz referências sobre o fato histórico, decorrido da perda da Colônia de Sacramento, para a Espanha, em 1762, quando lá estava o soldado Domingos Caldas Barbosa. Mesclando fatos e ficção, o autor descreve as festas onde aparecem formas musicais que nos interessam. Já na introdução do romance, ele refere o lundu:

Com efeito o lundu, a cantiga folgazona, sarcástica, erótica e muito popular, exagerava os seus direitos, e ia às vezes até a licença, ofendendo, arranhando os ouvidos da decência, e contribuindo insensivelmente para a corrupção dos costumes.³⁹

³⁸ ARAÚJO, *Teatro dos Vícios*, p.33.

³⁹ MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p.10.

Na ficção de Macedo, o lundu aparece em 1766 como canção popular, que tinha várias qualidades, entre elas o riso e a zombaria: “Em toda parte cantou-se com aplauso o seguinte lundu...

Já não se canta o lundu
Que o não quer o senhor bispo;
Mas eu já pedi licença
Da Bahia ao arcebispo.

E hei de cantar,
E hei de dançar, Saracotear,
Com as môças brincar.
E impunemente,
Cantando o lundu,
Ao bispo furente
Direi uh! Uh! Uh!

Fr. Antônio do Destêrro
Quer desterrar a alegria;
Mas eu sou patusco velho,
E teimarei na folia.

E hei de cantar...”⁴⁰

Na sociedade colonial de “As Mulheres de Mantilha”. o autor remete ao comportamento dos habitantes da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Relata ele que os habitantes

estavam sofrendo muito...Mas os fluminenses tiveram sempre e têm ainda hoje alguns pontos de semelhança com os franceses: dir-se-ia que êstes, tendo sido os primeiros ocupadores do Rio de Janeiro, deixaram nesta parte do Brasil o seu gôsto pelo sarcasmo e pela zombaria contra o govêrno que detestam e que só obrigados toleram.....Antes de se revoltar levam anos a ridicularizar a opressão.....Os fluminenses sofriam muito e riam-se ainda mais.⁴¹

Macedo introduzia na literatura burguesa a constatação de uma tendência popular, que talvez já sentisse o bafio da musa sarcástica, zombeteira e gaiata, que assombra a literatura brasileira. Para ilustrar sua narrativa, o romancista “transcreve” uma cantiga “daquele tempo”, que declara ter recebido de um “octogenário, fiel herdeiro de recordações que lhe foram legadas”⁴², fazendo com isso, referência à **importância da oralidade** na literatura:

⁴⁰ MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p.10.

⁴¹ MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p. 8.

⁴² MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p. 8.

Não é preciso dizer que de 1763 a 1767 sómente em segrêdo e em sociedade bem retirada e cautelosa se ousava cantar a copla audaciosa que aliás todos sabiam de cor. Ei-la aí vai:

Um dia o conde da Cunha
Em dois seu nome cortou:
Do primeiro se enjoou,
O segundo nada impunha:
Mas o Meneses matreiro
Dêle fêz comprida **unha**,
Furtando o **u** do primeiro.⁴³

Mesmo que o romance tenha nascido do propósito nacionalista dos Românticos, ele revela uma faceta da “musa” popular, quando não havia ainda estudos literários sobre o que se escrevia no Brasil. O livro em questão é de 1854. As cantigas, glosas e lundus apresentados serão de Macedo, ou ele as terá ouvido? Na narrativa nacionalizante do romance histórico, ele teve a perspicácia, ou terá sido intuitivo, de apreender uma característica que ele atribuiu “aos fluminenses” de 1766, ano em que transcorre a narrativa, e que é hoje um dos atributos da “musa popular brasileira” e pista para a vertente do riso?

Já na primeira página do romance, Macedo estava possuído pela musa gaiata, e ele, inocente (ou matreiro?) descrevia

os presepes, onde se figurava a cidade de Belém, o lugar humilde do berço do Menino Deus, um campo cheio de pastôres e de multidão de animais, árvores, flôres, rios, fontes e cascatas, tudo em mais ou menos bem feita miniatura, e tudo perturbado por mais ou menos anacronismos e impropriedades, que aliás não preocupavam nem aos mais entendidos em história natural e na arqueologia.....Hoje em dia ainda se observam na capital do império e em capitais de província fracos arremedos dos antigos presepes.⁴⁴

A descrição do presépio apresenta bem a temática da poesia arcádica. Estaria Macedo, enquanto escrevia uma “literatura brasileira” no século XIX, fazendo zombaria do clássico que ficara para trás? Estava lá a “musa” que havia zumbido nos ouvidos de Gregório e Caldas Barbosa? Não podemos esquecer que o livro remonta a 1766, mas foi escrito na metade do século XIX.

As idéias vão se insinuando e espalhando perguntas pela pesquisa, e lendo outro romancista vamos dando forma a algo maior que se está configurando. Ainda explorando o

⁴³ MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p. 8-9.

⁴⁴ MACEDO, *As Mulheres de Mantilha*, p.14.

viés da música na literatura, a leitura recai em Manuel Antônio de Almeida(1831-1861), já referido a respeito da liberação do código Filipino.

O escritor em foco apresenta algo mais que seus contemporâneos Românticos. Antônio Cândido o coloca numa transição para o Realismo/Naturalismo. Dele, diz Cândido:

Admirável contador de histórias...Manuel Antônio é, por excelência, em nossa literatura romântica, o romancista de costumes. **Seu livro, é o mais rico em informações seguras** (grifo nosso), o que mais objetivamente se embebeu numa realidade social..É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra.⁴⁵

Atendo-nos à afirmação “*o mais rico em informações seguras*”, procuramos a música na sua narrativa, e lá estava ela fazendo parte do cotidiano urbano. Manuel Antônio traz para a festa que relata no início do romance duas informações preciosas:

Já se sabe que houve nesse dia de função: os convidados do dono da casa, que eram todos **dalém-mar**, cantavam ao desafio, segundo os seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos **da terra**, dançavam o fado. O compadre trouxe a rabeça, que é como se sabe, o instrumento favorito da gente do ofício.⁴⁶(grifo nosso).

As comparações são valiosas entre os “**dalém-mar** e os da “**terra**”, coroadas pelo “*minuete da corte*”, que foi dançado de início, e “*desaparecendo a cerimônia*”, a “*brincadeira aferventou*”.⁴⁷ As identidades de duas terras que se individuavam com seus costumes diferentes, principalmente caracterizados pela música, e que, por outro lado, se amalgamavam numa simbiose étnica e cultural.

O romancista transita bem naquela sociedade híbrida de portugueses e brasileiros. Na narrativa de Manuel Antônio a consonância com as informações de Melo Moraes F^o⁴⁸ na obra de Braga amarra certas informações sobre os costumes de então: “Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos Ciganos,”⁴⁹ e ele descreve uma festa onde estavam ciganos e “gente do país”:

⁴⁵ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*. V.2, p. 199.

⁴⁶ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.12.

⁴⁷ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p. 13.

⁴⁸ BRAGA, *Laurindo Rabelo, Obras completas*, p.136.

⁴⁹ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.33.

Daí a pouco começou o fado. Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difíceis, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente, bate palmas, o que quer dizer que, a escolheu para substituir o seu lugar. Assim corre a roda tãda até que todos tenham dançado.⁵⁰

O escritor, que tem o aval de Antonio Cândido para suas informações, continua com a descrição do fado:

Outras vèzes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vèzes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagorosamente, outras vèzes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vèzes estrondoso e prolongado, às vèzes mais brando e mais brave, porém sempre igual e a um só tempo.

Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém **sempre tocada em viola**. Muitas vèzes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vèzes de pensamento verdadeiramente poético.⁵¹ (Grifo nosso)

Esta longa citação traz algumas conclusões. O romance se passa no tempo do rei (D. João VI), logo, no período colonial. Manuel Antônio apresenta a viola como um instrumento da terra e é ela que acompanha o fado. O sapateado entremeado com palmas lembra o fandango, dança espanhola, mas por outro lado o narrador o nomeia “fado”, que Mário de Andrade defende como brasileiro.⁵² O fado era dança e só se transformou em canção já em Portugal, quando a corte o levou e foi apresentado na descrição da festa, como brasileiro, ao contrário do minuete da corte, português. O fado narrado é entremeado de uma cantiga que o narrador classifica de “*pensamento verdadeiramente poético*”.

E aqui já aparece outra questão: O fado era dança popular; se estava entremeado de poesia, quem estava fazendo poesia no meio popular? Teria o narrador, contando uma história passada no “tempo do rei” sido influenciado pelo pensamento poético de seu tempo,

⁵⁰ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.35.

⁵¹ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.35-6.

⁵² Referido no capítulo 1 deste trabalho.

ou teria a “informação segura” do que pensavam os poetas do povo? Manuel Antônio ainda coloca em seu romance, uma cantora de modinhas, a mulata Vidinha.:

Assentou-se finalmente que ela cantaria a modinha: “Se os meus suspiros pudessem”. Tomou Vidinha uma viola, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo, o seguinte:

Se os meus suspiros pudessem
Aos teus ouvidos chegar,
Verias que uma paixão
Tem poder de assassinar.

Não são de zelos
Os meus queixumes.
Nem de ciúme
Abrasador;

São das saudades
Que me atormentam
Na dura ausência
De meu amor.

O Leonardo...ouviu boquiaberto a **modinha**,....A **modinha** foi aplaudida como cumprida.⁵³
(grifo nosso).

A busca por informações de “*Se meus suspiros pudessem*” revelou que é do século XVIII, e já foi arranjada por Baptista Siqueira, estando gravada por Maura Moreira no disco “Cantos da Terra”. Consta também como “Trova popular”, e na recolha que Romero iniciou em 1878, aparece uma quadrinha bem semelhante:

Se os meus suspiros pudessem
A teus ouvidos chegar,
Verias que uma saudade,
É bem capaz de matar.⁵⁴

Já a modinha que havia sido sugerida antes para a personagem de Manuel Antônio cantar: “cante antes aquela: “Quando as glórias que eu gozei”⁵⁵ é identificada por Mário de Andrade como brasileira, apesar de haver uma versão portuguesa que “**é um crespo horror**”⁵⁶. Ele identifica o autor como Cândido Inácio da Silva (1830-1838), “nosso grande

⁵³ ALMEIDA, *Memórias de um Sargento de Milícias*, p.141-2.

⁵⁴ ROMERO, *Cantos Populares do Brasil*, tomo II, 1954.

⁵⁵ ROMERO, *Cantos Populares do Brasil*, tomo II, p.141.

⁵⁶ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p.13.

modinheiro,⁵⁷ e texto anônimo. Com isso, o período da primeira modinha sugerida é século XIX. Será que Manuel de Almeida estava se referindo à versão portuguesa detestada por Mário?

A pergunta feita sobre quem fazia a poesia encontra na expressão “texto anônimo”, a sua resposta, e tem sua certidão de nascimento no popular, no meio do povo que a cantava, e que era brasileiro.

A mistura das raças e o abasileiramento das personagens comparecem também no romance “O Cortiço” (1890), de Aluísio de Azevedo(1857-1913), e trazem a temática dos costumes portugueses versus costumes brasileiros, com acentuada ênfase na música:

Nisto começou a gemer à porta do 35 uma guitarra; era de Jerônimo. Depois da ruidosa alegria e do bom humor, em que palpitara aquela tarde toa a república do cortiço, ela parecia ainda mais triste e mais saudosa do que nunca.

Minha vida tem desgostos,
Que só eu sei compreender...
Quando me lembro da terra
Parece que vou morrer...

...E, por fim, a monótona cantiga dos portugueses enchia de uma alma desconsolada o vasto arraial da estalagem, contrastando com a barulhenta alacridade que vinha lá de cima, do sobrado do Miranda

Terra minha, que te adoro,
Quando é que eu te torno a ver?
Leva-me dêste desterro;
Basta já de padecer.

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrado ,iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano.... os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse..”⁵⁸ “.... E à **viva crepitação da música baiana** calaram-se as **melancólicas toadas dos de além-mar.**⁵⁹ (Grifo nosso).

Do final do século XIX, “O Cortiço” traz no seu bojo a problemática do homem sujeito à própria contingência, às pressões sociais e carregando o peso de sua bagagem hereditária, que o português Jerônimo transmutou no seu abasileiramento.

⁵⁷ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p. 13.

⁵⁸ AZEVEDO, *O Cortiço*, p.90.

⁵⁹ AZEVEDO, *O Cortiço*, p.91.

Nos contrastes que os escritores, desejosos de fazer uma literatura brasileira, estabeleceram entre os portugueses e brasileiros, surge como fator de relevância, a música. Até mesmo, no final do século XIX, Aluísio de Azevedo buscou nas características brasileiras a mulata Rita Baiana e sua dança voluptuosa. Por que?

Será que os poetas românticos fizeram letras para as músicas porque já estava claro que a modinha era nacional? Afinal ela era chamada “modinha brasileira”, para diferenciá-la de outra menos interessante que era a portuguesa.⁶⁰ Foi uma tentativa de consolidar a literatura brasileira, usando um ingrediente que já tinha nacionalidade? A música brasileira já aparecia no século XVIII, quando ainda não havia uma literatura brasileira, que só foi consolidar-se no século XIX. Os árcades brasileiros e portugueses escreviam sob as mesmas regras e não havia quem distinguisse um poema d’um português, e o poema de um brasileiro, se ali não estivesse a cor local para dar-lhe identidade, mas a modinha, por exemplo, já despertava preferências entre umas e outras:

E a despeito de ser Caldas Barbosa o único brasileiro a cantar tais gêneros na Lisboa dos últimos anos de setecentos, os viajantes estrangeiros são unânimes em distinguir as modas e modinhas portuguesas, das **modinhas e lundus brasileiros, cuja superioridade atestam de modo irrecusável.**⁶¹ (grifo nosso)

Emanuel de Araújo oferece muitas informações sobre o lundu como essa recolhida das crônicas feitas por viajantes estrangeiros que estiveram na intimidade da colônia, como Thomas Lindley, em 1802, e que, segundo suas palavras, “escandalizados” a descreveram com detalhes, não só das particularidades específicas da dança, mas com todos os adjetivos inerentes à sua moral e à da época:

começa a cantoria, que logo cede lugar à tentadora dança de negros. Uso essa expressão como a que se ajusta ao divertimento em questão, misto de danças da África e fandangos da Espanha e Portugal. Duas pessoas de cada sexo bailam, ao dedilhar insípido do instrumento (a viola) , sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas mas com todos os gestos lascivos do corpo, tocando-se durante a dança de uma forma singularmente impudica. Os espectadores, ajudando a música com um coro improvisado e o bater de palmas, apreciam a cena com indescritível deleite. As orgias das dançarinas da Índia jamais igualaram o despudor dessa diversão. Não desconhecem o minueto e a quadrilha, exercitados nos altos círculos, mas essa é a dança nacional e todas as classes se sentem felizes

⁶⁰ Contraste já mencionado na citação nº58.

⁶¹ ARAÚJO, *A modinha e o Lundu no séc. XVIII*, p.46.

quando deixando de lado o formalismo e a reserva- e, permito-me acrescentar, a decência -, podem entregar-se ao interesse e aos transportes que ela excita.⁶²

Diante destas informações, surge a indagação se o lundu é a raiz da música popular portuguesa já que os negros chegaram primeiro lá. E aí vem a surpresa de encontrar a dança dos negros bastante popular nos Açores! Antes de chegar ao Brasil ela apareceu por lá, mas só aqui repercutiu de maneira contundente, na nossa música e nos nossos costumes. Esta “febre” do lundu está visível na expressão “*dança nacional*”, usada por Lindley.

O lundu invadiu o teatro, os entre atos, e consolidou-se como dança que era, mas a partir do século XIX, foi perdendo o caráter que o consagrou e assumiu a forma de canção solista. Mário de Andrade chama a atenção para o caráter cômico, irônico e indiscreto das letras cantadas. É de suma importância neste momento o interesse dos compositores eruditos que buscaram no ritmo popular, um modo de levar para os salões uma música leve e divertida. Como dança, o lundu voltou para o povo e originou outras danças, e como canção sobreviveu nos palácios. Talvez o mais famoso cantador de lundus tenha sido Domingos Caldas Barbosa, que lançou a moda de cantar acompanhado pela sua viola, e o fazia na corte, em Portugal, sem esquecer de Gregório, que no século XVII já fazia suas cantorias pelo recôncavo baiano.

Enquanto o lundu crescia e cada vez mais tomava conta no aspecto musical brasileiro, em Portugal outra dança de origem negra dominava no panorama português, era a Fofa. Considerada dança nacional portuguesa, a Fofa foi contemporânea do Lundu. Este, por sua vez, passou da viola para o cravo, e entrou nos salões com todo o tratamento erudito.

No Jornal de Modinhas, o primeiro periódico musical em português, o lundu comparecia harmonizado de maneira tradicional e academicamente erudito. Foi preciso algum tempo para que o lundu passasse a ser uma forma, e segundo Mário de Andrade, somente no início do século XIX ele pode ter a identidade de “nacional”.

Estudos revelam que antes da apresentação de Domingos Caldas Barbosa na corte lisboeta em 1775, não há em Portugal, como no Brasil, **documento musical** conhecido, em

⁶² ARAÚJO, *Teatro dos Vícios*, p. 128.

que apareça a denominação “modinha” ou “lundu”.⁶³ Este fato, entretanto, não exclui que a modinha fosse cantada ou o lundu dançado antes deste período.

Já havíamos mencionado a grande dificuldade em conhecer-se a música que era ouvida por falta de documentos a respeito. Mas apesar destas dificuldades as pesquisas realizadas neste campo já traçaram muitas linhas de respostas para tantas dúvidas.

Um questionamento da maior importância diz respeito justamente ao comportamento dos escravos negros lá e aqui. Já foi estabelecido que as raízes da música brasileira residem principalmente no ritmo do lundu, dança dos negros, e que os negros muito antes de serem trazidos para o Brasil, foram levados para Portugal. Essas raízes rítmicas foram ouvidas primeiro lá. A esse respeito encontramos: “ os lundus são particularmente portugueses, mais do que qualquer outra música, sua guitarra parece feita de propósito para essa espécie de música.”⁶⁴ Se levarmos em consideração a existência de negros em Portugal, é fácil entendermos a popularidade do lundu nas Ilhas Açores.

A partir daí é preciso estabelecer as diferenças entre a dança lundu, e o lundu como canção. O corpo é capaz de mover-se a partir de um ritmo, sem racionalizar ou simplificando ao máximo a afirmativa, o corpo dança dentro do ritmo, independentemente do que a cabeça pensa.

Da dança com ritmo marcado pela percussão dos tambores e das mãos, significando o que é sentido, o lundu evoluiu até a melodia tangida na viola e cantada, sendo porta voz do que é não só sentido, mas sabido. Nesta trajetória, o lundu definiu-se como expressão musical formativa da cultura brasileira.

Araripe Jr atribui a Gregório de Matos o título de “ Homero do lundu” e afirma que Gregório deu ao lundu direito de cidade, quando o aperfeiçoou nos engenhos do recôncavo tocando-o ao som de sua viola. E mais, aproximando-se do aspecto oriental de algumas regiões africanas de onde vieram muitos negros, define o que seja a essência do lundu:

⁶³ ARAÚJO, A *Modinha e o Lundu no séc. XVIII*, p.46.

⁶⁴ A.P.D.S, *Sketches of Portuguese Life*, p.220-1, *apud* ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.74.

é tudo que pode haver de mais dengoso em matéria de canto e coreografia, excede à seguidilha espanhola, com a qual guarda parentesco e a dança voluptuária do ventre das orientais. Não é tão ideal como a primeira, nem tão brutalmente carnal como a segunda; é, porém, mais quente do que ambas, sem desabrochar na lubricidade descabelada das falotomias antigas. No lundu há uma leveza de pisar, um airoso de porte e uma meiguice de voz, que não se encontra em nenhuma outra das manifestações similares de outros povos mestiçados; e a sua maior originalidade consiste no ritmo resultante da luta entre o quaternário rudemente sincopado dos africanos e a amplificação da serranilha portuguesa. Essa fusão de ritmos na península deu cabimento à caninha verde e á chula, cuja grosseria diariamente observamos. A mulata, entretanto, vibrátil nos quadris, como expressão de sensualidade, subordinados ao canto apaixonado, estuoso e ao mesmo tempo grácil, começou a sincopá-lo a capricho, produzindo flexuosidade quase inexprimíveis e de um erotismo refinado.⁶⁵

Este pensamento de Araripe é contestado por José Ramos Tinhorão que nega serem lundus o que Gregório cantava:

Em excelente estudo sobre Gregório de Matos Guerra e sua obra, o crítico cearense Araripe Júnior(1848-1911) chegou a chamar o poeta satírico baiano de “Homero do Lundu”, atribuindo a Gregório de Matos o aperfeiçoamento daquele gênero de canção” nos engenhos do Recôncavo, ao som da célebre viola fabricada por suas mãos”. Embora em outro ponto do mesmo trabalho Araripe Júnior tenha descrito o poeta como “um reles boêmio, quase louco, sujo, mal vestido, a percorrer os engenhos do Recôncavo, de viola ao lado, tocando lundus e descartando poesias obscenas, para regalo, naturalmente, dos devassos e estúpidos mecenas da roça”, a citação do lundu merece reparo.....Daí a afirmar, porém, que o tipo de canção produzido por Gregório de Matos com base nessa inspiração frascária fosse o lundu vai muita improbabilidade. O lundu-canção surgiu de estribilhos entremeados na dança do lundu, e esta só se destacou como gênero à parte do batuque dos africanos muito mais tarde pelos meados do século XVIII.⁶⁶

Mário de Andrade já havia conceituado o lundu como uma variante das modinhas “ mais intercotados e lascivos na música e mais expressivos na letra, uma cantiga praceana de andamento mais vivo do que o da modinha e o texto de caráter cômico, irônico, indiscreto.”⁶⁷ A referência de Mário diz respeito ao lundu canção, e é preciso não esquecer que o lundu nasceu dança africana e evoluiu para canção. O texto do lundu popular sempre dizia respeito aos negros, como veremos mais adiante, mas quando saiu das ruas para os salões, o lundu perdeu esta característica e tornou-se canção burguesa. As canções brejeiras e maliciosas tiveram nele sua origem. Tomás Antônio Gonzaga o menciona nas Cartas Chilenas:

...Aqui lascivo amante, sem reбуço,
à torpe concubina oferta o braço;

⁶⁵ ARARIPE Jr., p.169-70.

⁶⁶ TINHORÃO, *Pequena História da Música Popular - da Modinha ao Tropicalismo*, p.9.

⁶⁷ ANDRADE, *Ensaio*, p.87.

ali mancebo ousado assiste e fala
 à simples filha, que seus pais recatam;
 a ligeira mulata, em trajes de homem,
 dança o quente **lundum** e o vil batuque;
 e, aos cantos do passeio, inda se fazem
 acções mais feias, que a modéstia oculta
 (...).⁶⁸

Em Portugal, o lundu entrou nos salões burgueses e nobres, como sendo canção da terra. Não encontrei referências a se era dançado no meio dos escravos, com exceção dos Açores, ou mesmo nos salões, pois as referências o colocam já como canção, no entanto, é descrito como dança na “Viola de Lereno”, de Caldas Barbosa, que veremos no capítulo III. Muito semelhante à fofa, seria necessário um estudo para encontrar ligações entre as duas danças. Adaptando-se às circunstâncias, o lundu da viola de arame foi elevado ao bandolim, como registrou “Nicolau Tolentino:

Em bandolim marchetado
 Os ligeiros dedos prontos
 Louro peralta adamado
 Foi depois tocar por pontos
 O doce lundum chorado.”⁶⁹

As referências já mostram o lundu como canção, mas com ares de modinha, pois que “doce” e “chorado” mais se ajusta à modinha. O modo chorado de cantar, de agrado dos portugueses não deve ser confundido com o chorado de sofrimento, de algumas canções tristes, pois ainda que a letra conte de alguma mágoa, o lundu é essencialmente brejeiro, e nunca é triste. Um exemplo disso é o lundu “Menina, você que tem?” Não se pode considerar as canções dessa época com aquele olhar calcado nos padrões românticos do século XIX. No aspecto interpretação das cantigas desse período, vale o olhar atento aos versos, que estão dentro de um contexto que integra uma linha formativa literário/musical.

O ritmo é o divisor de águas entre modinha e lundu, e depois que este foi para os salões e sofreu modificações em suas letras para ficar mais de acordo com o público que o ouviria, a influência recíproca entre modinha e lundu oportunizou alguns equívocos quanto à sua classificação. Se a modinha apresentava letra adequada ao ambiente familiar das casas, o

⁶⁸ GONZAGA, *Poesias Cartas Chilenas*, p.249.

⁶⁹ TINHORÃO, *Pequena História da Música Popular*, p. 16.

lundu oferecia letras muito ousadas, havendo até lundus que eram cantados entre os homens, com espírito libidinoso.

Um exemplo de letra de lundu bem característico do linguajar dos negros é Ma Malía,⁷⁰ que foi recolhido por Mário de Andrade:

Ma Malía, mia muié
 Ma Malía, mia muié.
 Um favô eu vai ti pidi:
 Um favô eu vai ti pidi:
 Quando ronda vié mi busuncá,
 Quano ronda vié mi busuncá,
 Ocê fala qui eu num tá aí
 Salacusaco, Ma Malía, mia muié,
 Pelo siná di santa Cruz, liva num Deu
 Liva santo tá nu livo zi maió
 Liva santo tá nu livo zi menó
 Tá pindulado São Migué di Calacanzo!
 Tá pindulado, São João di Bapitita!
 Tengô tengô mafamá malía, mia muié,
 Num mi fara cum sordado!
 Malia du Congo, num mi fara di pecado!
 Hê he há há!
 Lá nus caminho ri Mina
 Lá nus caminho ri mina
 Uma onça mi roncô
 Uma onça mi roncô
 Quano eu fu zoiá pala ela
 Quano eu fui zoiá pala ela
 Meu curaçã palapitô
 Meu curaçã palapitô
 Salacusaco ma malía mafamá
 Zoio dela cumo tá rigalado
 Nalizi dela cumo tá ribitado
 Pelo dela cumo tá lipiado
 Pata dela cumo tá calapaçado (etc)

A letra, no linguajar dos negros, guarda o temor da prisão e revela principalmente uma fé, já com contaminação de outra cultura. O que resultaria no sincretismo entre as religiões dos negros e a religião dos brancos já se manifestava até na música que os escravos cantavam.

“Pelo siná di Santa Cruz liva num Deu”, significa “pelo sinal da santa cruz, livrai-nos Deus”, o “livo zi maió” e o “livo zi menó” seriam o Livro dos Salmos, considerado o maior com 150 salmos, e o Evangelho de João, o menor deles. O aviso de que “tá pindulado São Migué di Calacanzo” e “São João di Bapitita,” remetem a São Miguel Arcanjo e São

⁷⁰ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.75.

João Batista, poderosos protetores na fé católica, tradicionalmente conhecidos como o que expulsou o demônio do paraíso e o que pelo batismo devolveu a pureza.

Para o salão, a letra foi depurada, mais de acordo com o ambiente onde seria ouvido. O lundu “ *Chá preto, Sinhá?*”⁷¹ é do século XIX, possivelmente de 1867, e é de Elias Álvares Lobo:

Sinhásinha, ontem de tarde
 Perdeu as cores mimosas;
 Ai, quanto mais o sol arde,
 Mais se desbotam as rosas
 Sinhásinha meu amor
 Vale a pena regue a flôr.
 Sinhásinha meu amor,
 Vale a pena meu amor,
 Sinhásinha, meu amor,
 Vale a pena, regue a flor,
 Sinhásinha, meu amor,
 Vale a pena, régue a flor
 Aí tem rosca fina,
 Chá peto aqui está;
 Receia a mofina?
 Não toma, Sinhá?
 Não toma Sinhá?
 Sinhásinha meu amor,
 Vale a pena regue a flôr.
 Sinhásinha meu amor,
 Vale a pena, regue a flor.

Outro lundu, esse recolhido por Alexina de Magalhães Pinto,⁷² que anotou uma estrofe e que depois Mário de Andrade completou com mais duas, é Pae Francisco:

Pae Francisco(cantiga do palhaço)

Quando meu sinhô me disse:
 Pae Francisco venha cá;
 Vae lavá tua zipé,
 Que tú tá p'rá te casá.
 Iô ficou
 Tudo espantarrado,
 Como um gambá
 Que caiu no melado..
 Iô ficou
 Tudo espantarrado,
 Como um pintinho
 Que caiu no melado.⁷³

⁷¹ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.76.

⁷² PINTO, *Cantigas das Creações e do Povo e Danças Populares*, p.82.

⁷³ PINTO, *Cantigas das Creações e do Povo*, p.82.

De estrofe em estrofe, Mário reuniu o lundu do escravo, que é uma crônica da vida do preto cativo. Os versos foram recolhidos pela tradição oral e obviamente não tem autoria. As melodias e os versos divergem um pouco como é natural na recolha da tradição oral, que foi feita em diversos estados do Brasil, e “pai” é a maneira carinhosa como os pretos de serviço doméstico, mais velhos, eram chamados:

I

Quando mia sinhô me disse:
- Pai Francisco, venha cá;
Vá lá na sanzalaria
Zicuiêra (recolher) us criurinho(crioulinhos).

Eu fiquei todo espantarado
Como gambá que caiu no laço!
Seu bem me dizia(ter)
Que eu havia de pagá!

II

Quando mia sinhô me disse:
-Pai Francisco, venha cá;
Vai chamá sua feitô
Que tu tá para apanhá. (Refrão)

III

Quando mia sinhô me disse:
-Pai Francisco, venha cá;
Vai cortá as tuas unha
Que tu tá para casá.

E eu fiquei todo contentado
Como gambá que saiu do laço!
Seu bem me dizia
Que eu havia de casá! (Refrão)

IV

Quando meu sinhô me disse:
-Pae Francisco venha cá;
Vae lavá tua zipé,(teus pés)
Que tú tá p'rá te casá. (Refrão)

V

Quando mia sinhô me disse:
-Pai Francisco venha cá;
Vai lá na sanzalaria
Que tu tá para casá. (Refrão)

VI

Quando mia sinhô me disse:

-Pai Francisco venha cá;
Vai buscá papé e tinta,
Prá você se escrevinhá.⁷⁴

Mário vê esse lundu como o relato dos principais fatos da vida do escravo, desde a tarefa de separar as crianças para a venda, os castigos sofridos, o casamento e por fim a alforria.

O Lundu teve tão grande repercussão na vida da colônia, que estava em toda parte. Sobre a presença “perniciosa” do lundu na vida cultural da sociedade, que o incluía entre atos de seus espetáculos, vale a citação que Renato Almeida faz de “O Teatro na Baía”, de Silo Bocanera Júnior:

O Administrador do Teatro de S. João da Baía consultou, em 1836, o Chefe de Polícia “si reprovava inteiramente que se puzesse em cena, em alguns intervalos dos espetáculos a dança denominada lundú - por ser instado para o apresentar por diversos amadores, e porque disso reputava depender o interesse do mesmo Teatro. O Chefe, “ desejando combater êsse decidido gôsto para dansas imorais , não concordou. No ano seguinte, mudando o Chefe, voltou o Administrador, solicitado pelo público, a dirigir-se ao novo titular da Polícia, renovando o pedido e ajuntando que a dança poderia ser “sem contorsões que, por indecentes, chocam a moralidade”e assim mesmo durante as farsas e não durante os dramas “ que é o que, pela maior parte, assistem as famílias espectadoras nos camarotes”. Novo insucesso, desta vez a autoridade foi mais veemente, alegando que o lundu deveria ser evitado “por imoral, ofensivo ao pudor das famílias”. Houve recurso para o Presidente da Província, que manteve o ato do Chefe da Polícia, banindo o lundu dos intervalos do maior dos teatros da Baía.⁷⁵

Na via de duas mãos, característica do Brasil colonial, o trânsito da modinha para a rua e do lundu para o salão, fez se aproximarem as duas canções, e tornou mais fácil o equívoco na classificação entre uma e outro.

Reverendo as quatro manifestações musicais que foram detectadas no século XVIII, em atividade no Brasil: A primeira, a Fofa, já referida, dança portuguesa que veio para a colônia e aqui entrou nos costumes da terra, e que em 1761 ainda vigorava. Sendo muito semelhante ao lundu, poderia até mesmo ser o próprio, com talvez alguma variação; A segunda, o Lundu, dança de origem africana, trazida pelos escravos bantos de Angola e do Congo. A primeira referência aparece em 1780, descrevendo-o como dança, mas já no fim do século se impõe como canção, mais sincopada que a modinha. Esta afirmativa estaria em

⁷⁴ ANDRADE, *Música doce Música*, p.88.

⁷⁵ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.77.

contradição com a alcunha de Gregório de Matos como o “Homero do lundu,” mas como não há prova do que o Boca do Inferno cantava, podemos imaginar que cantasse sob o ritmo que ele conhecia bem, ainda que o gênero lundu não tivesse sido reconhecido e implantado. Afinal, Gregório era entusiasta das mulatas... A terceira manifestação é o Fado, e a quarta, a Modinha, canção lírico sentimental, que teve origem na Moda (canção de salão portuguesa, que englobava cantigas, árias e romances) e que se personalizou, tornando-se ela própria um gênero.

“Da existência da moda no Brasil no início de setecentos, não há que duvidar. O termo era sinônimo de cantiga”.⁷⁶

Decorrente da popularidade que desfrutou, seja como dança ou como canção, o lundu exerceu grande influência em novas manifestações musicais. Não foi somente fenômeno local em algum recanto do Brasil, mas legítima febre em todo o território Assim é que foi o modelo para outras danças e cantigas sendo considerado o “avô do Fado”. Este, inclusive, é o título da obra de Manuel de Sousa Pinto, que não foi encontrada por ser bastante antiga e bibliotecas não a conhecerem. É um autor bastante citado, mas parece, perdido⁷⁷. Vianna Moog vai ao encontro deste pensamento dizendo

...Ei-lo agora no Restêlo, olhando o mar, a cantarolar lundus brasileiros, a fazer fôrça por ser infeliz, mazoquísticamente infeliz através do fado, que outra coisa não é, como já foi notado, senão a elaboração musical portuguesa e lisboeta do brasileiríssimo lundu.⁷⁸

Como o lundu, o fado nasceu dança e passou à canção solista, já em Portugal. Tido como originário do Brasil e levado para Portugal, com a partida da corte, em 1822, o Fado segundo palavras de Mário de Andrade é nascido no Brasil, mas português, como já foi expresso no primeiro capítulo.

⁷⁶ ARAÚJO, *A modinha e o Lundu no século XVIII*, p.35.

⁷⁷ PINTO, *O Lundum, Avô do Fado*. Citado por M. de Araújo que o encontrou em “Ilustração, Lisboa, Novembro, 1931”.

⁷⁸ MOOG, *Bandeirantes e Pioneiros-Paralelo entre duas culturas*, p. 111-2.

2.2 Modinha, um mergulho no século XVIII

“...Aqueles que nunca ouviram êste original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas...” (Lord Beckford)

O material sobre a música brasileira dos primeiros séculos é muito escasso. Baseia-se não em documentos musicais e sim no relato de cronistas como Pero Vaz de Caminha (1500), Hans Staden (1557), Pero de Magalhães Gandavo (1576), Fernão Cardim (1584) e Gabriel Soares de Souza (1587), que não eram músicos, e no dizer de Mozart de Araújo, isto compromete a autenticidade dos relatos. A modinha, ária de corte deixou aos poucos os salões e foi para a rua, trocando o cravo pelos violões. O Lundu de batuque negro penetrou na aristocracia burguesa, trocando os atabaques pelo cravo e pelo piano, já francamente transformado em canção.

Araripe Junior viu nesta interação social o encontro das classes extremas, aristocratas e escravos, na música e pela música. O Lundu dos negros transformado em canção dos brancos confirma o poder coletivizante e socializador da música. Diz a pesquisa etimológica que estão em linha direta o Modilho, o Motete e a Modinha. O fato é que pela lógica e simplicidade, muitos estudiosos atribuíram ao Mote, a origem da Moda e seu diminutivo Modinha.

Ainda na busca da origem da modinha, encontra-se o estudo de Teófilo Braga sobre a Serranilha Galesiana. Diz ele que a serranilha medieval em seu desenvolvimento, ou melhor, em sua trajetória assumiu as formas de Romance, Soláu e Xácara, até ser Modinha. A esse respeito, Mário de Andrade hesitou em classificar a Modinha, sem saber se era uma forma musical ou um gênero. A dúvida do historiador adivinha dos aspectos diversos que a modinha assumia. Sendo uma canção acompanhada, ela não tinha, entretanto um esquema formal definido. Mozart de Araújo a caracteriza como um gênero musical de salão, e esclarece que, se nas ruas de Portugal, em Lisboa, dominava a Fofa, no teatro dominava a ópera italiana, sendo a moda e a modinha absolutas nos salões. E acrescenta que “*a moda e a modinha foram os gêneros musicais de salão que empolgaram a côrte de D.Maria I.*”⁷⁹

⁷⁹ ARAÚJO, *A modinha e o Lundu no século XVIII*, p.27.

Problema levantado por Renato de Almeida é o da nomenclatura, que ele diz ser bastante “*angustioso*”:

Palavras há que significam uma espécie e se generalizam rapidamente e de modo pouco racional. Por outro lado, modalidades diversas aparecem com os mesmos nomes em vários lugares, sem explicação plausível. Além desses fatos, vindos da imaginação popular, que se deixa sugestionar por um pormenor e dele faz motivo de diferenciação, há a fantasia dos compositores populares, que contribuem ao extremo para a confusão verificada. Ernesto Nazareth, arbitrariamente, chamou todos os seus **maxixes** de tangos, porque achava que a palavra maxixe era vulgar demais para as suas composições...⁸⁰

A música portuguesa exerceu grande influência sobre a música brasileira, sem dúvida, e apesar de que antes que soassem aqui, as modas e lundus tenham soado lá, a contribuição do exótico e do amálgama brasileiro conferiu um cunho verdadeiramente nacional à produção musical. Renato Almeida cita Teófilo Braga na busca das origens da modinha:

O aparecimento da Modinha brasileira, no século XVIII, apresentando aos críticos da Arte Musical um aspecto de nacionalidade, é explicável pelo fenómeno de sobrevivência arcaica da tradição nas colônias distantes. Conservou-se na sociedade brasileira a tradição musical do século XVI, que era a canção monódica, ou a canzone italiana; e não sendo invadida pela polifonia madrigalesca, procurou renovar nos temas da cantiga popular durante todo o século XVII. Daí a característica nacional, dando-se também a circunstância admirável de muitas Modinhas brasileiras apresentarem na sua estrutura poética a mesma contextura estrófica da canção dos Trovadores portugueses do século XVI.⁸¹

A permanente discussão a respeito da origem da modinha não chega a acrescentar nada ao assunto, já que não têm sido descobertos novos documentos. Mais produtivo seria analisar as particularidades da modinha brasileira e procurar nela as “nossas coisas”, que poderiam ser representadas pelo lirismo, a ternura, a saudade, que a distinguiu das demais canções dos outros povos. O aspecto influência da música européia na modinha existiu, mas foi só o tempo necessário para moldá-la de acordo com o modo brasileiro de sentir e expressar. E Mário explicou o fato, quando muito bem disse que, apesar dela e nela, a modinha brasileira foi se nacionalizando. Mozart de Araujo é incisivo quando classifica a música dos primeiros dias da modinha brasileira como fria e quadrada, e que foi se nacionalizar bem mais tarde. E chama atenção para o fato

⁸⁰ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p. 61.

⁸¹ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p. 63.

que a característica que sempre a distinguiu das demais canções dos outros povos, foi o lirismo, a ternura, a saudade. Entrecortadas de lamentos e de queixumes, os estados de alma que a modinha exterioriza assumem, muitas vezes, caráter de morbidez, tal a intensidade com que celebram os sofrimentos do amor.⁸²

Completando este pensamento, ele cita:

Martius, que ouviu na Bahia, em Minas Gerais e em São Paulo, em 1818, modinhas que vinham do século XVIII, pois que as dá como “anônimas”, observou que a constante das modinhas eram os tormentos do ciúme, as dores da despedida e o amor desprezado. A modinha- dizia- é um verdadeiro desfôgo da alma.⁸³

Acrescenta-se a isso, a definição de Mário de Andrade: “A modinha é um suspiro de amor...”⁸⁴

Se assim é, não podemos deixar de constatar que nas letras das modinhas do século XVIII, já havia um fator pré Romântico.

A modinha (e o lundu) com característica pícara e satírica invadiu os salões, onde a literatura estava sediada entre as mais altas rodas. Lembrando que antes da modinha, cantou-se a moda em Portugal e no Brasil, percebe-se não ser essencial a discussão sobre suas origens, se partirmos do ponto que Portugal e Brasil tiveram a mesma experiência com os negros africanos e que o modelo literário e musical do Brasil foi Portugal. Ainda que o padre José Maurício Nunes Garcia conhecesse os compositores alemães, e, portanto tivesse outros modelos musicais, quando Marcos Portugal veio para o Brasil trouxe sua bagagem musical portuguesa, que era muito italiana.

Não se pode pensar que as manifestações musicais saíram do nada, foi preciso que primeiro surgisse o homem diferente do europeu e dos que contribuíram para sua formação, para que ele pudesse interferir à sua maneira naquilo que lhe era oferecido como modelo.

De qualquer forma, durante muito tempo, os compositores brasileiros que melhor desempenho tinham e que precisavam estudar tomavam o rumo da Europa, pois a Itália, a França e a Alemanha eram os celeiros do conhecimento musical. Diante deste fato, não poderemos considerar a música feita aqui como brasileira? Onde enfim está o elemento que

⁸² ARAÚJO, *A Modinha e o Lundu no século XVIII*, p.48-9.

⁸³ ARAÚJO, *A Modinha e o Lundu no século XVIII*, p.49.

⁸⁴ ARAÚJO, *A Modinha e o Lundu no século XVIII*, p.49.

confere a autenticidade nacional? Todas as influências, indígena e africana e conseqüências da miscigenação, são elementos de autenticidade para o que aqui se construiu na música, na arquitetura, nas artes plásticas, e na literatura, mas não há como fugir da célula européia, que já tinha uma tradição milenar. Aqui se pode inserir o pensamento de Hernani Cidade, em citação de 1945, mas perfeitamente adequada ao período em estudo:

A Europa não é apenas uma designação geográfica: é igualmente uma expressão cultural, uma grande voz, e a de mais larga audiência, no grande diálogo humano.....E se nos interessa a cultura, a poesia estrangeira, como esquecer aquela que, no Brasil, a nação irmã, por tão longo tempo foi idêntica à nossa, senão em certos aspectos de pormenor exterior, ao menos na substância que resultava de uma formação espiritual fundamentalmente a mesma? ⁸⁵

A *construção* de algo nacional tem seu golpe de misericórdia com a frase de Villa Lobos: “*Não sou um folclorista, EU sou o folclore*”. Esta certeza de estar impregnado pelas coisas que lhe são peculiares confere ao fazer musical e poético a identidade almejada. E por isto, a nacionalidade não diz respeito ao lugar de nascimento. Não nas artes.

Para não perder de vista a direção dada por Mário de Andrade, faz bem lembrar seu pensamento muito simples, a respeito dos anos que antecederam a vinda da família real. A documentação sobre esse período é pouca, e mostra que cada grupo fazia sua música a seu feitio, os negros do seu jeito, os portugueses à maneira lusitana e os índios a música ameríndia, e só no final do século XVIII, vai se delineando um povo musicalmente nacional. Este sopro na música é mais bem compreendido nas palavras de Mário:

...certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundú, a modinha, a sincopação: Logo em seguida, e com bem maior exigência popular então, se fixam as nossas grandes danças-dramáticas, os reisados, as duas cheganças, os Congos e Congados, os Cabocolinhos e Caiapós, e o Bumba-meu-Boi... ⁸⁶

Sílvio Romero em 1879, já publicava na Revista Brasileira que

O português lutava, vencida e escravizava; o índio defendia-se, era vencido; fugia ou ficava cativo, o africano trabalhava, trabalhava...Todos deviam cantar, porque tinham saudades; o português de seus lares, dalém mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. Cada um

⁸⁵ CIDADE, *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura*, p.8.

⁸⁶ ANDRADE, Aspectos da Música Brasileira, p.31.

devia cantar as canções de seu país. De todas elas **amalgamadas e fundidas** em um só molde – a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares.⁸⁷ (Grifo nosso).

Por essas razões, a modinha é brasileira quando a natureza do brasileiro transparece nela. E quando foi que apareceu um brasileiro? Em que momento surge aquilo que designamos pela natureza de alguém? Será que duzentos anos após a descoberta, quando despontou o século XVIII, essa natureza estava presente ou estava ainda no seu período de incubação? Vianna Moog diz que “até meados do séc. XVII e o começo do séc XVIII, o **têrmo brasileiro, como expressão e afirmação de uma nacionalidade, era praticamente inexistente**”⁸⁸(grifo nosso).

Eram chamados de brasileiros os que negociavam o pau-brasil e os portugueses que voltavam a Portugal depois de enriquecerem na colônia, e que já apresentavam modificações morais e psicológicas advindas da vida longe da pátria. Possivelmente o termo “brasileiro” teria conotação pejorativa, indicando não somente modificações morais, e sim decadência dos preceitos e conduta digna do cidadão português, depois de conviver promíscua e lascivamente na colônia...(haja vista o lundu...).

Mário de Andrade, passados 59 anos de sua morte, ainda é a grande referência para o estudo das origens da música brasileira. O seu pensamento expresso em “ Música, doce Música”, lança, não uma luz sobre o assunto, mas um jorro de verdade e desmistificação a respeito das origens musicais brasileiras:

A influencia portuguesa na formação da nacionalidade brasileira foi grande. Nem se pode chamar propriamente de influência o que se deu. Nós somos como início, criação de Portugal, e a entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficis da maternidade. Como início de universalização social devemos tudo à nação portuguesa Assim a “entidade” da música popular brasileira teve base direta no canto e na dança portuguesa. Si em nossas manifestações musicais populares é incontestável que a cooperação africana e espanhola foram importantes; si é possível distinguir em nosso folclore musical um ou outro elemento ameríndio; e si principalmente todos êsses elementos díspares se **amalgamaram** e, transformados pelos imperativos da fisio-psicologia brasileira, deram origem a uma música popular já por muitas partes inconfundivelmente original: não é menos certo que vamos encontrar na música portuguesa tudo aquilo em que a nossa está baseada. Foi por isso que empreguei no princípio dêste

⁸⁷ ROMERO, *Cantos Populares do Brasil*, p.42.

⁸⁸ MOOG, *Bandeirantes e Pioneiros*, p.144.

parágrafo a palavra “entidade”, insistindo sobre o que, junto com a morfologia, é o ethos da música brasileira.⁸⁹ (Grifo nosso).

A origem erudita da modinha é reforçada quando se busca os autores das letras que lhes conferiram o status de canção.

Assim, no Dicionário Grove de Música, o verbete “modinha” enumera poetas da tradição literária brasileira, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casemiro de Abreu que foram escolhidos de compositores para suas modinhas, e equipara com o ocorrido com o lied, que não é uma forma popular. Esses poetas estão inseridos no século XIX, mas e antes? Quem fazia as letras? Renato Almeida enfatiza:

A modinha aproveitou a nossa poesia artística e quase todos os poetas, desde os árcades, tiveram os seus versos musicados em modinhas. Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu e Castro Alves foram muito explicitamente os poetas preferidos para as modinhas.⁹⁰

Mas o autor não justifica o termo “explicitamente” em relação à escolha dos poetas.

Constatado o fato, prosseguimos na busca de como era antes, com Domingos Caldas Barbosa que era modinheiro e poeta popular, ainda que apresentasse uma face erudita. Ele só começou a frequentar os salões em Portugal, quando já tinha cantado e tocado muita modinha e muito lundu. Então se pergunta o que Domingos cantava era modinha ou era a moda? A moda já existia em Portugal e diz a pesquisa que a modinha é uma maneira de chamar a moda, cantada de maneira peculiar. O tratamento erudito dado às composições teria “criado” um gênero que já existia, executado com um “tempero” a mais?

Estes fatos geram um certo incômodo ao afirmar que na sua trajetória, a modinha veio do salão e chegou ao povo com toda a influência da música européia, inclusive com os versos bem elaborados de poetas representativos da literatura brasileira. As controvérsias sobre a origem da modinha conduzem os estudos que a enquadraram ora na origem portuguesa, ora na brasileira. Mário de Andrade é taxativo: “*expressão de nacionalidade, e se*

⁸⁹ ANDRADE, *Música, doce Música*, p.93-4.

⁹⁰ ALMEIDA, *História da Literatura Brasileira*, p.64-5.

definitivou como forma nacional permanente. Por isso também, muito mais que pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira.”⁹¹

Porque o registro de nascença não é suficiente? Será que Mário pensava que a *Moda* é que era cantada do “jeitinho brasileiro”? Já vimos que não há controvérsia sobre o nascedouro: o salão. Mas vimos também, que Domingos Caldas Barbosa, segundo vários autores era o criador das modinhas, e no entanto ele as cantava muito antes de entrarem no salão. Então, podemos supor que a modinha tenha entrado no salão via Caldas Barbosa, ou tenha saído do salão como moda e foi remodelada por Caldas nas ruas? Classificada como canção, romance, ária ou cantiga, ela era quase sempre em duas partes, A-B, ou em duas estrofes e refrão A-B-C, mas também em estrofe e refrão A-C, e ainda, duas estrofes e um refrão A-B-D.

Segundo Renato Almeida, “ a modinha, romance de salão, é uma ária sentimental e chorosa, sobre motivo de amor, caprichosamente modulada e com forte influência do cantabile italiano.”⁹² Está claro que a definição de R. Almeida não é rígida, senão, como explicar “Conselhos”, de Carlos Gomes? Brejeira e com ares de comicidade, ela nada tem de chorosa, pelo contrário, já apresenta o lado gaiato, que tanto vai nos ocupar neste trabalho.

As canções italianas do período barroco apresentavam a forma A- B onde a voz comunicava o tema e depois na segunda parte, exibia sua virtuosidade, oferecendo variações e ornamentações que qualificavam o cantor, bem ao gosto da época. Essa influência chegou à modinha brasileira que se italianizou, perdendo seu sabor brasileiro, segundo vários autores que se dedicaram às origens da música popular brasileira. Este fato é mais um indício da estreita ligação Brasil/Portugal, Portugal/Itália.

Na metade do século XVIII, quando o mundo ocidental dá por findo o Barroco, tendo como marco a morte de Bach, encontramos Portugal mergulhado na ópera italiana. Já tradicionalmente a Itália ditava o repertório musical que seria ouvido no Reino. A chegada de grandes nomes do canto e da composição em Portugal, só poderia como se viu, ter seus tentáculos alcançando a sua maior colônia. Constatar que a modinha italianizou-se nada mais é que reconhecer que a matriz das manifestações literárias e musicais do Brasil, foi Portugal.

⁹¹ ANDRADE, *Música, Doce Música*, p.112.

⁹² ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p. 62.

A partir daí é possível entender a intertextualidade dos sonetos de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) e de Benedetto Marcello (1686-1739), quando olhamos a Itália como foco irradiador da música e da poesia cultivadas em Portugal.

XXVIII (Cláudio Manuel da Costa.1729-1789)

*Faz a imaginação de um bem amado,
Que nele se transforme o peito amante:
Daqui vem, que a minha alma delirante
Se não distingue já do meu cuidado.*

*Nesta doce loucura arrebatado
Anarda cuidado ver, bem que distante;
Mas ao passo, que a busco, nesse instante
Me vejo no meu mal desenganado.*

*Pois se Anarda em mim vive, e eu nela vivo,
E por força da idéia me converto
Na bela causa do meu fogo ativo;*

*Como nas tristes lágrimas que verto,
Ao querer contrastar seu gênio esquivo,
Tão longe dela estou, e estou perto.*

Quella fiamma che m'accende (Benedetto Marcello.1686-1739)
A minha ardente chama

*Il mio bel foco,
A minha ardente chama,
O lontano o vicino ch'esser poss'io,
Quão distante ou quão próximo eu possa estar,
Senza cangiar mai tempore per voi,
Sem jamais mudar para vós
Care pupille, arderà sempre.
Caras pupilas, arderá para sempre.*

*Quella fiamma che m'accende,
Aquele fogo que me inflama,
Piace tanto all'alma mia,
Tanto apraz à alma minha,
Che giammai s'estinguerà.
Que jamais se extinguirá.
E se il fato a voi mi rende,
E se o fado a vós me entrega,
Vaghi rai del mio bel sole,
Amenos raios do meu belo sol,
Altra luce ella non vuole
Outras luzes ela não quer
Nè voler giammai potrà.
Nem querer jamais poderá.*

É na contemplação distanciada que encontramos Metastásio escrevendo textos para Jommelli e Caldara e sendo lido por Cláudio, que nele buscou inspiração para Il ciclope e Galatea. E este é um aspecto importantíssimo da poesia que tem música, pois que mais de trezentos anos depois da morte de Metastasio, seu pensamento continua vivo através da música, de vez que todos os estudantes de canto fazem este repertório na formação de suas vozes. As árias italianas barrocas são por excelência o repertório dos aprendizes de cantores, e versos e música vivem não só quando do estudo, mas, acima de tudo nas performances.

Em 1769, um contrato acertado entre Jommelli e a Corte Portuguesa, garantia o envio anual de uma ópera e outras composições de fundo religioso, para a capital do reino, acentuando a predominância da escola napolitana na evolução da ópera italiana no século XVIII. Todas essas linhas literárias e musicais deveriam também forçosamente repercutir na colônia, afora a estreita relação que havia entre os árcades e a Itália.

As ligações da colônia com o resto da Europa se faziam através da metrópole e sendo o Brasil parte integrante de Portugal, as manifestações artísticas coloniais tinham o “selo” da matriz européia. Mais do que uma dedução lógica, isso é uma constatação. Os poetas coloniais tinham a “imperiosa necessidade de mostrar que conheciam e seguiam a ortodoxia da tradição poética”.⁹³

Naqueles anos que antecederam o século XIX, estava sendo construída a estrutura onde seria edificada a Literatura Brasileira. O mostrar que conheciam a tradição poética, era o caminho para aprender o fazer. Todos sabem que o discípulo copia a letra do mestre, até descobrir que pode fazer a sua própria.

No caso da modinha aconteceu o contrário, pois os compositores inovaram na forma de modular, cunhando uma característica brasileira, que Mário de Andrade chamou “*maneira modulatória nacional*”.⁹⁴

De forma geral, a modinha era em compasso binário, mas sob a influência italiana e a influência da valsa, adotou o compasso ternário, e foi sob a égide deste compasso que se vulgarizou. Os compositores de modinhas buscavam a modulação do modo maior para o

⁹³ BRANDÃO, *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*, p.65.

⁹⁴ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p.11.

menor, dentro da mesma tonalidade, e a modulação para a subdominante, o que caracterizaria **o jeito brasileiro de modular**.

Mário explica como os compositores acabaram cunhando esse aspecto reconhecível como “brasileiro”. O fato de fazer a modulação já é um indício de erudição, e mudar o modo, mantendo a tonalidade, modulando não para a dominante, e sim para a subdominante, caracterizou a modinha brasileira. Começar em Maior e terminar em Menor, considerando esse Menor como sendo o mesmo Modo Maior com o terceiro grau abaixado, foi prática habitual.

Tocada e cantada, exerceu grande efeito nos seus ouvintes e tornou-se tão popular que chegou às ruas, adaptando às circunstâncias, a sua execução.

E mais uma vez o impasse, mas não foi Caldas Barbosa que as cantava na sua boêmia, antes de entrar nos salões portugueses? No princípio o cravo e depois o piano faziam a parte instrumental para que a voz fizesse a melodia, mas sempre esteve em evidência o que a voz dizia, dando muita relevância aos versos. Estes tinham como tema principal o amor e quase sempre o amor infeliz ou não correspondido.

Quando chegou às ruas, portanto ao povo, a modinha tinha que utilizar um instrumento que fosse popular, e mais, que pudesse ser carregado de um lado para outro, sem tropeços. O violão foi a saída, junto com a rabeca e a flauta. Ainda que fossem usados outros instrumentos, essa composição instrumental marcou as manifestações populares no decorrer de sua evolução.

Observa-se hoje, na música popular brasileira, o largo uso do violão nas atividades composicionais, confirmando a grande popularidade deste instrumento entre os brasileiros. No panorama mundial, Andrés Segóvia elevou o violão a situação de erudição e de concerto, e no cenário brasileiro, Catullo da Paixão Cearense foi o responsável pela introdução e aceitação deste instrumento no meio acadêmico. O violão era o instrumento popular, substituto do cravo e do piano, para a música que o povo fazia. Instrumento das ruas e das rodas familiares foi graças a Catullo, com apoio de Alberto Nepomuceno introduzido na Escola Nacional de Música, em 1908. Esta habilitação do violão no meio mais erudito

repercutiu anos mais tarde em Villa Lobos, que para ele escreveu um repertório erudito, dotado inclusive, de peças de confronto em concursos performáticos neste instrumento.

Esta função da música como veículo articulador, através do pensamento manifesto em suas letras e de sua urdidura harmônica aliada a seu poder coletivizante, quando inserida numa linha de tempo, retrata não somente a sociedade que a cultiva, mas o interior do homem daquele período.

Sobre este interior, que transparece na poesia, Hernani Cidade comenta que a história da poesia é feita analiticamente, estudando a sua sucessão no tempo e agrupando por afinidades formais ou intrínsecas os indivíduos- os poetas- e as obras pelas quais se exprimem, relacionando-os com os fatores determinantes ou, no mínimo com os que colaboraram, para o estabelecimento do rumo tomado. Com base nisso, o autor atribui em cada fase da vida cultural um elemento fundamental e dinâmico, que estabelece ligação entre suas manifestações poéticas e as distinguem das que as precederam ou sucederam. E diz mais, quando afirma que o trânsito de qualquer das formas artísticas para a que a continua na época seguinte, expõe o dinamismo interior de um mesmo ideal, denunciando a mesma mudança na postura do espírito e na inquietação da alma. Baseado nisso, Cidade afirma que, se toda a poesia

nos fôsse dada em massa, sem nome de autores nem datas de elaboração, e actualizados todos os acidentes exteriores a ela, desde a ortografia à sintaxe, não teríamos grande dificuldade de separar, para um lado, a que houvesse saído dos Cancioneiros medievais, para outro, a que tivesse pertencido à plêiade mirandina, para outro, a que tivessem escrito os poetas da Fênix Renascida, e também saberíamos distinguir a que, mais recente, por seus aspectos exteriores ou íntimo teor da concepção, assinalando ora oposições, ora relações genéticas, tem vindo acompanhando e denunciando as inquietações crescentes da alma, desde que se criou nas faldas do Monte Ménalo (assim chamaram os poetas à Arcádia Lusitana), à que foi recitada nas assembleias revolucionárias, à que hoje se desentranha dos torvos enleios da vida subconsciente ou das dramáticas ansiedades da vida social. E isto porquê? Porque em cada época da sua história, ou melhor, em cada fase do espírito humano, ela é não só elaborada segundo uma técnica suficientemente diferenciada, senão também provém de tendências mais ou menos conscientes da vida interior...⁹⁵

Silvio Romero defende em “Novas Contribuições para o Folclore Brasileiro”, a posição muito relevante na questão da poética das modinhas. Diz ele que as manifestações do

⁹⁵ CIDADE, *O Conceito de Poesia como expressão da Cultura*, p.6.

gênero lírico dos poetas brasileiros não consistiram jamais em modinhas. Suas referências as dividem em duas espécies:

uma é de lundús e canções devidas a poetastros, que tentaram, sem gênio e desastradamente, imitar as criações populares; mas tais produções híbridas nem são a genuína poesia anônima, filha do gênio da raça, nem são obras literárias de valor. Constituem um gênero secundário em que se deliciam os Catulos Cearenses de todos os tempos. Outra é de leves produções de nossos melhores líricos, postas em solfa por músicos de talento. São as melhores. Deste número quem já não terá ouvido cantar o- Meu Anjo escuta- de Gonçalves dias, o – não vês quantos passarinhos de Fagundes Varella, os-Anjos do mar-de Álvares de Azevedo, o Gondoleiro do amor – de Castro Alves, o – Eu amo o gênio ou Neste mundo juncado de enganos-de Tobias Barreto? Quem não as terá ouvido e também poesias de Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, Casemiro de Abreu, Junqueira Freire e de quase todos os nossos melhores poetas? Nem nos pastiches dos poetastros, nem nos belos versos dos bons poetas ninguém se lembrará de enxergar a poesia popular. Dá-se apenas o seguinte: quando nas modinhas de origem puramente literária, os versos são belos e singelos e a música é simples e boa, essas canções correm de boca em boca e se popularizam. Daí é que proveiu o êrro dos críticos; tomarem a poesia bárdica popularizada pela genuína poesia popular. Nos estudos sôbre a Poesia Popular brasileira já tinha prevenido os espíritos contra esse erro nestas palavras: As modinhas brasileiras são por assim falar, a forma bárdica, de nossa poesia popular. São criação de autores conhecidos que, inspirados no lirismo tradicional do povo, fãcilmente se espalharam e se tornaram quase anônimas. É impossível dar um catálogo das principais, quando Domingos Caldas Barbosa só por si escreveu uma coleção inteira. Vários repertórios têm sido feitos e os principais são: A Viola do Sereno (sic), A Cantora Brasileira e a Lira do Trovador. As modinhas, ainda que muito interessantes, não se devem confundir com a genuína poesia popular. O êrro, porém corre ainda aí as ruas impãvido..⁹⁶

Mário de Andrade também afirma

Mas às vezes os poetas bons tambem eram musicados. Sem insistir sobre o caso famoso do mulato Caldas Barbosa cuja modinhação contumaz se tornou de citação obrigada pelo muito que fez babar de gôso os reinóis, pode-se dizer que desde os mestres de Escola Mineira até fins do Romantismo, todos os nossos poetas ilustres foram melodisados em Modinhas.⁹⁷

Os estudos sobre a modinha apresentam contradições do tipo: “Vinda de Portugal a modinha, segundo muitos, uma prolação das serranilhas portuguesas ou “a canção romântica transportando-se de Portugal para o Brasil com o título de modinha, nome derivado de mote ou moda.”⁹⁸ Aqui, o autor refere-se à etimologia, considerando a palavra “mot”. Dessa forma, podemos relacioná-la com o moteto, aquele que tinha a palavra colocada acima do cantus

⁹⁶ ROMERO, *apud* ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.101.

⁹⁷ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p.6.

⁹⁸ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.63.

firmus. Aquele que era erudito. E que talvez por isso tenha dado uma certidão de salão para a modinha. Diz ainda,

Não temos uma canção caracteristicamente brasileira, ou seja uma canção que seja a canção brasileira. A modinha não chegou a ser, ainda que assim o parecesse por algum tempo. Mas, já na segunda metade do século passado, Macedo e Sant'Ana Nery lastimavam que os brasileiros comessem a esquecer cada vez mais esse canto nacional.⁹⁹

Reportando ao texto de Renato Almeida, é preciso lembrar que a modinha apareceu no Brasil colônia, no século XVIII, quando não havia a idéia de Romantismo como escola literária.

Luciano Gallet não partilha do pensamento que a modinha, no século XIX, tenha caráter brasileiro acentuado, e afirma que ela era uma ária italiana com versos em português, escritos por poetas brasileiros. A modinha era tema literário, segundo Mozart de Araújo, e com a publicação das Modinhas Imperiais, em 1930, Mário de Andrade propiciou o primeiro estudo sistemático sobre elas.

Mário reconhece a influência européia, principalmente da valsa, mas não abre mão de seu pensamento incisivo:

Porque é incontestável: apesar de tanta influência européia, a nossa modinha tem um cunho muito particular que nos pertence. ...Assim: mesmo de dentro das nossas modinhas mais antigas e européias, em que mais a gente reconheça alguns acentos de Gluck, vários sabores de alemãs, especialmente de austríacos (Mozart), e em principal arabescos e açúcares do Cantabile melo – dramático italiano, vem um delicado, sutil, misterioso hálito brasileiro. A vetustez não é suficiente para naturalizá-las. Tanto mais que totalmente ignoradas por nós, o que elas são mas é totalmente novas e inesperadas, e portanto o costume não pode entrar na sensação de coisa nacional que elas dão. O que parece é que nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao em vez de se desnacionalizarem na erudição e na imitação, íam buscar na melódica européia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente. Se percebe que são obras de gente do Brasil, muito embora tal sensação chegue vaga, sem a fatalidade com que se falará dum Maxixe de Sinhô, dum martelo potiguar: “é brasileiro”. Porém, essa vagueza não prejudica a racialidade das modinhas imperiais porque se afirmamos, com exagero de leviandade, os caracteres nacionais das escolas européias, tenho absoluta consciência que de muita obra de grandes e menores músicos, se não lhes

⁹⁹ ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, p.62.

soubéssemos a autoria, a simples audição e mesmo estudo, não permitiria determinar com segurança a nacionalidade.¹⁰⁰

Todas essas afirmações têm um ponto em comum: Independente de onde veio a modinha, no Brasil ela ganhou cores peculiares, mantendo seu caráter inconfundível, a ponto de ser considerada nacional. E, de acordo com os mais acreditados autores, nasceu no salão, não entre o povo. Isto dá raízes eruditas à modinha, bem ao contrário do lundu que tem suas raízes no povo (negro). Mas se foi ali no salão, que, acompanhada pelo cravo ou piano e instrumentos de arco, onde gozava de grande prestígio, ela nasceu, foi quando desceu às ruas acompanhada pelos violões seresteiros, que se tornou popular.

Mário de Andrade, já em 1930 escrevia sobre a modinha, nestes termos:

Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa. Melo Morais Filho a fixa como “descendente em linha reta da melodia italiana (Serenatas e Saraus” vl. III, p. XI), a sra Wodehouse também, e Friedenthal reconhece em algumas delas pareença extrema com Mozart. Nas da coleção ajuntada por Spix e Martius à sua monumental “Reise in Brasilien”, por vezes se julgaria perceber reminiscências de Gluck. E Gluck devia de ser mesmo vagamente conhecido no Brasil, embora não o nomeiem os cronistas, nem, que eu saiba, a enumeração das óperas representadas no Rio de Janeiro joanino.¹⁰¹

Já no fim do império e com os ares da República, ela era companheira dos maxixes e

com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.¹⁰²

Todas essas considerações levam além do fenômeno música/poesia como elementos integrados e integradores no plano do social e repousam no aspecto “letra”, como veículo de informação.

¹⁰⁰ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p.7-8.

¹⁰¹ ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, p.6.

¹⁰² ANDRADE, *Música, doce música*, p.31.

O documento mais importante a respeito da nacionalidade da modinha, no que diz respeito a testemunho crível, é o relato do embaixador inglês Lord Beckford que declarou ser escravo das modinhas e não pensava em deixar Portugal, a menos que pudesse enfrentar uma viagem de dois meses para partir para o Brasil, “*terra natal das modinhas*”. Lord Beckford era embaixador da Inglaterra em Lisboa em 1787, e assíduo na corte, ele as ouvia como “modinhas brasileiras”, não cogitando que fossem portuguesas.

É válido o testemunho do embaixador inglês, extraído da obra de Mozart de Araujo:

...aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aqueles que nunca ouviram êste original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. Como uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginais saborear leite, mas o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser. Pelo menos assim sucede àqueles que sentem a força dêsses sons harmoniosos; eu não respondo pelos animais fleugmáticos do Norte, duros de ouvido...¹⁰³

Note-se a menção às duas jovens que cantavam acompanhadas pelo mestre, pois as modinhas eram escritas para duas vozes, geralmente em terças paralelas. E seria o padre professor, Caldas Barbosa?

Pelos dados biográficos, ele estava na corte portuguesa neste período, e fazia sucesso, mas não há menção sobre atividade como professor, seja de música ou canto. Fica a dúvida pelo “professor” e pelos “olhos verdes” ...

¹⁰³ ARAÚJO, *A Modinha e o Lundu no século XVIII*, p. 41-2.

3 O LUGAR (IN)CERTO DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA

3.1 O autor e a literatura brasileira

“... a literatura não é um mistério, nem um milagre; é o meio para a comunicação de uma visão ou experiência da realidade...” (Afrânio Coutinho).

Ao longo dos anos, têm-se procurado registros das modinhas e lundus cantados por Caldas Barbosa, numa pesquisa voltada para o aspecto musical de sua trajetória. Já tivemos a oportunidade de constatar que ele improvisava e utilizava melodias de compositores eruditos para acompanhar suas letras, e não fosse o labor de seus amigos, que possibilitaram sua edição, nem estas teríamos. Como quase tudo de Gregório, estaria perdida a musa do mulato de primeira geração, mas que já nasceu e foi moldado sob a “denguice brasileira”.

Domingos Caldas Barbosa foi o mais famoso cantador de modinhas, considerado originador do gênero, em que pese as questões levantadas sobre “origem erudita”, “salão”, etc., e que cantava seus próprios versos improvisando à viola. Se Domingos Caldas Barbosa saiu do cenário brasileiro quando tinha por volta de 18 anos e reapareceu em Portugal somente em 1763, é de se esperar que o que escrevia e cantava era brasileiro? Onde esteve e o que fez neste período obscuro, quando foi mandado para a Colônia de Sacramento, hoje Uruguai? Ele não produziu durante esses anos? Não há indícios nem registros deste período. Tinhorão detecta Caldas Barbosa no Rio de Janeiro em 1762, depois de sair da Colônia do Sacramento, e ali permanecendo por mais de dez anos:

Ora, tanto na vida de estudante quanto na militar, ou ainda na de boêmia a que **se entregou durante mais de dez anos, após sua volta ao Rio, em 1762**, todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e **nunca** com mestres de música eruditos (que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil).¹⁰⁴(grifo nosso)

Mas não encontrei registros na pesquisa bibliográfica de outros autores, que se afinassem com a declaração de Tinhorão. Pelo contrário, de acordo com o prefácio da Viola de Lerenó, Caldas Barbosa um ano depois de dar baixa, vai para Portugal: “diz o assentamento da polícia marítima, à sua chegada em Lisboa, em 1763: Domingos de Caldas Barbosa, estudante, vai para Coimbra a continuar seus estudos”.¹⁰⁵ Ademais, no período citado por Tinhorão, não só já existia o Conservatório dos jesuítas, (**desde meados do século XVIII**), como também a Casa da Ópera no Rio, senão, vejamos o que diz Mário de Andrade a esse respeito:

Mas as capelas é que primavam pelo apuro musical. **No fim do século XVII** (grifo nosso) havia mestres de capela titulados, ganhando sem avareza, tanto em Olinda como no Rio-de-Janeiro. Afirma o viajante Pyrard de Laval, que, desde o início do século, existiam na Baía escolas de música fundadas conforme os costumes dos grãos – duques europeus “. Em 1730, Pedro Leam, no órgão, dirigia Te-Deums com orquestra em que havia violinos, violoncelos, flautas, clarinetas e. gaitas de foles, na capitania da Paraíba-do Sul...¹⁰⁶

Esclarecido o exagero da afirmação de Tinhorão, vamos seguir Caldas Barbosa, que prosseguia sua viagem, rumo a Portugal. Entretanto, antes que ele pudesse ingressar na Universidade, morria-lhe o pai, e sem dinheiro, frustrava-se a expectativa do estudo em Coimbra. Ele vai então para a cidade do Porto sob a proteção de José Luís de Vasconcelos, Conde de Pombeiro, e de Luís José de Vasconcelos e Sousa, que mais tarde foi Vice-Rei do Brasil no Rio de Janeiro (1779-1790). Seu ponto alto como poeta foi já em Lisboa, levado pelos seus protetores. Entretanto, este entre atos/interlúdio Lisboa-Porto-Lisboa, é um período obscuro na vida do modinheiro do Brasil colônia.

Domingos Caldas Barbosa escrevia versos, não a música, e esses versos eram brasileiros porque? Muitas de suas cantigas foram musicadas por Marcos Portugal, português, da escola italiana. Quando não temos registro da partitura, perguntamos que música ele fazia

¹⁰⁴ Tinhorão, Pequena história da Música - da Modinha ao Tropicalismo, p.15.

¹⁰⁵ Francisco de Assis Barbosa, no prefácio da Viola de Lerenó, ed. de 1980, p. 15.

¹⁰⁶ Mário de Andrade, Pequena História da Música, p.165.

na sua viola para acompanhar seus versos? Das inúmeras modinhas recolhidas, muitas não têm registro do compositor e algumas, talvez muitas, são nitidamente semelhantes às melodias consagradas de compositores europeus. Um caso desses, é “Triste Lerenó”, e o lied de Mozart, “Ridente la calma”, o que permite supor que para ele tinha pouca importância a música que deveria conduzir a palavra, essa sim, a “alma” do seu cantar. Nenhuma cantiga, modinha ou lundu que constem da coletânea de Caldas Barbosa tem a música que a acompanhava, quando eram dedilhadas na viola pelo modinheiro. **Não há registro da parte musical feita por ele**, tendo as partituras encontradas o acréscimo de compositores eruditos que musicalizaram seus versos.

Sobre o acompanhamento melódico desses versos, não se tem idéia, já que ele nunca o escreveu, e quase sempre tocava improvisando. Alguns compositores fizeram música para a poesia de Caldas Barbosa, mas não se tem conhecimento de parceria entre compositor e poeta. Ao que tudo indica, os compositores musicavam letras que já tinham sido cantadas pelo modinheiro, nos seus improvisos ou na apropriação de músicas da época. É devido a esse fato, que uma modinha, que se sabe de Domingos Caldas Barbosa, portanto com sabor popular, às vezes apresenta uma melodia acadêmica, com características eruditas, atestando que seu compositor é outro e não o próprio Caldas, que de resto, não escrevia música mesmo. É importante ressaltar que a primeira edição das poesias de Caldas Barbosa é de 1798, quando o autor ainda vivia, e nenhuma edição veio acompanhada da parte musical. O que ele tocava era improvisado ou não, mas de qualquer maneira, não ficou escrito musicalmente.

Caldas Barbosa pertenceu à Arcádia de Roma com o nome de Lerenó Selinuntino, e são poucas as informações sobre sua origem. Januário da Cunha Barbosa, sobrinho de Domingos, declarou que o pai deste residia em Angola, e que regressou para o Brasil com uma negra grávida. Durante a viagem a criança nasceu, e mal chegado no Rio de Janeiro, a reconheceu como seu filho e o batizou com o nome de Domingos Caldas Barbosa, mas Varnhagen duvida desta declaração julgando o poeta como natural do Rio de Janeiro.

Todas as notícias de Caldas nos mostram um modinheiro já em plena produção. Afora a notícia que estudou no colégio dos jesuítas, é como se tivesse nascido já homem, com uma viola debaixo do braço e fazendo versos...

O fato é que Lord Beckford, que se achava em Portugal por 1787, justamente na época em que a **modinha brasileira** era a nota musical predominante na corte portuguesa, fala desta música de um modo bastante elogiável,¹⁰⁷ como já tivemos oportunidade de constatar em capítulo anterior. Certamente lá estava Caldas Barbosa. Este cantador de modinhas registrou somente uma vez o termo “modinha”, pois denominava de “cantigas” as suas composições, que depois dedilhava na viola de arame. Os versos que mencionam o termo modinha foram incluídos no primeiro volume da Viola de Lereño, de 1798:

Ora, a Deus, Senhora Ulina,
Diga-me, como passou;
Conte-me, teve saudades?

Não, não;
Nem de mim mais se lembrou.

Cantou algumas Modinhas?
E que Modinhas cantou?
Lembrou-lhe alguma das minhas?

Não, não;
Nem de mim mais se lembrou.

Apesar de chamar “cantigas”, no decorrer da canção ele as chama de “*minhas Modinhas*”.

As informações sobre Caldas Barbosa não são muitas, e não estão organizadas em um único trabalho. Cada pesquisador descobre um pouquinho sobre ele e estas informações ficam dispersas entre as pesquisas, sem formarem um corpus. Relatos sobre outros poetas, guardam pistas que levam ao fazer do modinheiro.

Este é o caso do interesse despertado pelo “*drama joco serio de hum só acto, A Vingança da Cigana*”, de Caldas Barbosa. A peça se fez apresentar em Lisboa, em 1794, mas não há certeza sobre o ano de sua concepção. A música é de Antonio Leal Moreira (1758-1819) e o interesse nesse trabalho, foi despertado pela temática.

¹⁰⁷ MELO, *A Música no Brasil*, p.144.

Porquê Caldas Barbosa, inserido na corte lisboeta, faria uma história sobre uma cigana? Onde seu conhecimento sobre um tipo tão exótico? (Quem sabe mais até que os brasileiros para os europeus?).

A leitura sobre o poeta Lagartixa ofereceu a pista sobre a chegada desse povo ao Brasil:

Em virtude da carta régia de 15 de abril de 1718, levas de ciganos espanhóis e portugueses foram degradadas do reino para o Brasil, cabendo ao Rio de Janeiro sucessivos bandos, que se internaram nos sertões ou assentaram em abarracamentos no vasto campo da Lampadosa, no local desde logo denominado Campo dos Ciganos, e em 1808 Rocio da Cidade. Com a afluência da imigração boêmia a área ocupada tornou-se insuficiente, e daí a dispersão de muitos dos seus primitivos povoadores, que levantaram tenda para mais longe, a partir da rua que lhes tomou o nome, isto é, da Rua dos Ciganos.¹⁰⁸

No “drama joco sério” Caldas Barbosa apresenta personagens que falam diversas línguas, e uma delas tem o falar dos pretos escravos, tão conhecido no Brasil. Numa das passagens ele cita o “ganzá”, instrumento africano, e fala em Zabumba, que encontramos também no estribilho das cantigas “*Zabumba*”, num recurso onomatopéico bem popular:

(...)
Tan ,tan, tan, tan tan Zabumba
Bela vida Militar;
Defender o Rei e a Pátria
E depois rir, e folgar.¹⁰⁹

Em “A vingança da cigana”, na cena XIV a onomatopéia também no padrão popular aparece enriquecida:

Chega os Ciria os outrum banda
Os foguete tum, tum, tum:
Toca os marxa, quando eu manda
Os Zabumba, dum, dum, dum:
Toca os trompa, vum, vum, vum:
Toca os flauta, lá, lá, rá.
Pay João anda, e dezanda
C’os pandeira, xim, xim, xim:
Os Rabeca zun, zun, zun:
Turo os branco está pasmaro,
Anda voso então verá:
Oyalá, oyalá, oyalá.¹¹⁰

¹⁰⁸ REBELO, obras completas org. por Osvaldo Melo Braga, v.8, p.136.

¹⁰⁹ BARBOSA, “*Zabumba*”, *A Viola de Lereno*, p.66.

¹¹⁰ BARBOSA, *A Vingança da Cigana*, p.32, Officina de Simão T.Ferreira. Lisboa. 1794.

O recurso usado por Caldas Barbosa para ilustrar sua narrativa é escrever o som. Usar a linguagem verbal para registrar a linguagem sonora atesta a criatividade do poeta, e um recurso que ficou tão popular na geração das revistas de quadrinhos, dois séculos depois. Já nas Redondilhas camonianas aparecia um prenúncio do mágico recurso literário: “... Pois se vos eu descarrego... / Em dizendo isto, **chaz!** / Torna-me outra. Tá! rapaz, / Que dás porrada de “cego!”

Retornando para a peça teatral. em “A Vingança da Cigana”, chama a atenção a personagem Cazumba, que é um “preto”, cujo falar característico já foi referido. O diálogo dessa personagem com o barbeiro Grillo revela um Caldas Barbosa não só ligado ao linguajar dos negros, mas também integrado na História do Brasil, que ele sugere no seu drama. Destacando a figura de Henrique Dias como exemplo de bravura e modelo de herói, numa pequena fala, ele valoriza a figura do negro na construção de um Brasil livre de estrangeiros:

Grillo. Aqui perto na casa da vizinha
Da Senhora Camilla que se casa
Verei os namorados
Cantar, como é costume, os requebrados

Caz. Oyalá os que vai, isso far belo
Eu vai logo avisar mias Tarelo

Grillo Este ofício vai dando agora em droga
O bom sabão é raro,
Até o barril d’água está mais caro

Caz. Ai tira, tira lá essas navaia,
Q’os pele vai tirando dos arranco.

Gril. Tira a pele? Melhor ficarás branco.

Caz. Arto lá, basta já de zombaria:
Minha côr, és a cor de Henrique Dia,
Que sarva os Pernambuco;
Não binca que eu os venta te maxuco

Gril. Ora meu pay, Cazumba, isto é brincar

Gril. Pois eu mudo de navalha.

Caz. Desta casta de brinco eu não entende,
Branco onraro os pretinho não ofende.

Caz. Está fallaro.¹¹¹

O fato citado por “Cazumba” refere-se ao negro Henrique Dias, nascido no início do século XVII e falecido em Recife em 1662, e que combateu como voluntário, na luta

¹¹¹ BARBOSA, *A Vingança da Cigana*, p. 30-1.

contra os holandeses. Herói dos Guararapes, recebeu título de “**Governador dos crioulos, pretos e mulatos do Brasil**”.

A relevância dessa referência está em introduzir um fragmento verídico da História Brasileira em uma farsa. Desde o evento bélico havia se passado mais de cem anos, e o público que acorria ao Real Theatro de São Carlos, nem sabia ou nem se lembrava de fato ocorrido tão distante no tempo e lugar.¹¹²

Caldas Barbosa, mais de um século depois da morte de Henrique Dias, lembrava à corte portuguesa, o papel do negro na tomada e na manutenção de posse da nova colônia. O orgulho da cor negra, que a personagem manifestava, talvez fosse necessidade íntima do modinheiro em se afirmar diante de seus adversários brancos.

Alguns anos de sua vida como soldado e possível combatente contra os espanhóis na Colônia de Sacramento, geram no estudioso, a angústia de não saber o que a musa fazia, enquanto Caldas Barbosa cantador guardava sua viola, e empunhava sua arma. Onde ficou guardado o que seu estro meloso deixava escorregar de sua alma? Não o que dedilhava na viola, mas sim, o que o pensamento rápido, adestrado, formulava em linhas simples desnudando o seu contexto de repentista. Teria ali escrito Zabumba? Parece que sim.

Se seus versos não têm valor e não justificam sua inclusão no sistema literário brasileiro, como poesia, que sejam não como ele se propunha, ouvidos, mas lidos e entendidos como manifestação autêntica, do estro brasileiro colonial, que apreendeu a musa que ainda hoje se manifesta gaiata, nos mais diferentes momentos dos brasileiros.

Enfocando o aspecto literatura/povo, Afrânio Coutinho desnuda a distância entre elite e povo, comentando que a literatura não leva a cultura ao povo, pois é feita para os literatos, jamais atingindo a massa popular, e ficando restrita a um público restrito¹¹³. A atividade de Caldas Barbosa fazia a ponte entre a classe alta e o povo, não para descer a cultura até a massa, mas na contramão de intenções. O caminho inverso em que o violeiro

¹¹² Como curiosidade, registramos que enquanto o Real Theatro de São Carlos fora inaugurado em 1793, no extremo sul do Brasil, em Porto Alegre, em 1794, era construída a Casa da Comédia, com lotação para 400 pessoas e duas ordens de camarotes, em número de 36. Mais tarde em 1804 foi remodelada e passou a chamar-se Casa de Ópera. Trinta anos depois, em 1831, foi transformada em cocheira, situação que perdurou até seu completo abandono.

¹¹³ COUTINHO, *Introdução à Literatura brasileira*, p.50.

transitou, levando o popular aos salões, é justamente o que lhe dá peso, na balança da literatura, segundo o pensamento crítico que sustenta este trabalho.

Sem ser contaminado pela erudição coimbrã, Caldas Barbosa levou a colônia e suas particularidades aos salões nobres, sem travestir o linguajar autêntico em expressões fidalgas. Sua contribuição ímpar se deveu ao fato de elevar a manifestação autêntica de umas gentes, até o olhar da mais alta classe social. Sem corromper o academicismo para atingir o povo, ele enfeitiçou os nobres para identificar o povo brasileiro, com suas características e identidade próprias. Já havia Gregório identificado algumas características do Brasil, mas sua boca infernal atraía descontentamento.

O mulato Caldas com o linguajar meloso configurava na corte, o vocabulário da nova língua que se formava; desenhava o perfil da “musa” popular brasileira e abria caminho para uma literatura nacional.

Sobre a história da literatura brasileira, Afrânio Coutinho observa que

qualquer que seja a época em que se observe, há sempre nela algo que falta, certa densidade, certo calado, certa riqueza, que lhe comunicariam personalidade...Não se pode ainda falar numa personalidade da literatura brasileira.....Mas a literatura não é um mistério, nem um milagre; é o meio para a comunicação de uma visão ou experiência da realidade, ou, na palavra do poeta, para Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.(Mallarmé).¹¹⁴

Caldas Barbosa já fazia isto não modestamente, pois sua obra era farta, mas humildemente, por toda a sua vida.

Onde é o lugar de Caldas Barbosa na formação da Literatura Brasileira? Sob a égide da certidão de nascimento, vamos encontrar no Brasil colônia, os nascidos brasileiros que iam para a metrópole e retornavam com sua formação e inspiração portuguesa, ou vinham portugueses, que produziam como brasileiros, sendo considerados como filhos da terra. Se assim não fosse, as cantadas Liras de Gonzaga seriam portuguesas.

Na tentativa de situar Caldas Barbosa na história da literatura brasileira, nos propomos investigar seu comparecimento nas obras de diversos críticos literários, que

¹¹⁵ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, “Dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. P.53.

contribuíram com suas pesquisas para o estabelecimento da historiografia literária brasileira. A tentativa diz respeito não só ao lugar dele, mas principalmente **se ele tem** um lugar na formação da nossa literatura. Manter o fio condutor do trabalho alinhado com a cronologia estabelecida pela publicação das obras pesquisadas parece ser a melhor forma de organizar a pesquisa.

O primeiro autor que nos acena é João Ribeiro (1860-1934), num trabalho de colaboração com Sílvio Romero (1851-1914) no *Compêndio de História da Literatura Brasileira*, em suas duas edições, 1906 e 1909. Ribeiro percebe Caldas Barbosa como poeta secundário, singelo, espontâneo e de um lirismo bem ao gosto popular, atribuindo seu sucesso na corte lisboeta à ausência da “*retórica inchada*” de Bocage e Agostinho de Macedo. Se por um lado o crítico vê a alma de Caldas Barbosa como singela e vivendo em uma sociedade para a qual não estava preparada, o que lhe impediu de ser um grande poeta, segundo suas palavras (p. 125), por outro não lhe reconhece melhor destino que não o de “*antídoto à depravação palavrosa que de tempo a tempos invade o nosso mundo poético*”.(idem). A depravação deveria referir-se a Bocage, conhecido pelo verbo às vezes, obsceno.

O que incomodava João Ribeiro em Bocage, por exemplo? Por que “retórica inchada”? A conotação pejorativa dada à oratória e literatura do período, só podia referir-se a Coimbra, fonte onde todos iam beber e haurir conhecimentos. De qualquer forma Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) é um poeta consagrado na literatura portuguesa do século XVIII, desbocado, sem dúvida, mas **poeta**, e não era produto de Coimbra. Bocage era o intelectual culto, branco, leigo, viperino. Caldas Barbosa, mulato ilustrado, músico, religioso, humilde, nascido na colônia e vivendo na corte da metrópole sob proteção financeira. Mas havia um ponto em que tinham consonância, **a rima fácil e o improvisado**, e tanto um quanto outro, sustentavam uma conversação só em versos. A humildade e gaiatice de Caldas Barbosa possibilitou que transitasse pela corte, falando de coisas brasileiras, como, seguindo a linha do tempo, vamos ver mais tarde, no pensamento de Ariel Castro.

Quando Bocage regressou a Portugal entrou para a Nova Arcádia, que era presidida por Caldas Barbosa, o mestiço da colônia, e nestas informações percebemos que o **brasileiro estava em pé de igualdade com todos os poetas da época**, que integravam as arcádias:

Num tom de relatório, assim descreve Caetano Beirão, “uma seletíssima assembléia de vates”, ou se preferirem: um outeiro, uma tertúlia ou sarau literário: Em torno duma grande mesa, sentaram-se as poetisas e os poetas que ali estavam: D Leonor de Almeida, já Condessa Oeynhausen, que depois foi Condessa de Alorna. A viva, chistosa e por vezes picante D. Catarina de Sousa, mais tarde Viscondessa de Balsemão; D. Maria Carcome Lobo, que era formosíssima e notável versejadora. Frei Joaquim Forjaz, irmão da dona da casa; Monsenhor Correia de Sá; João Xavier de Matos; o popular e grande Nicolau Tolentino; Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral; Antonio Ribeiro dos Santos, jurisconsulto ilustre e um dos arcádicos de maior nomeada; Teotônio Gomes de Carvalho; José Basílio da Gama, autor de O Uruguai; Frei José Durão, que cantou as aventuras de Caramuru; o insigne Antonio Diniz da Cruz e Silva, autor dessa jóia da nossa literatura que é Hissope; o Padre Sousa Caldas; Domingos Maximiano Torres, famoso nas éclogas e cançonetas; João Batista Gomes, simples empregado do comércio, que se celebrou com a Nova castro; Gonzaga, o suave Dirceu; Paulino Cabral, sonetista famoso, abade de Jazente; o mordaz Lobo; José Anastácio da Cunha, matemático e poeta; Curvo Semedo; Pimentel Maldonado; João Evangelista de Moraes; Francisco Manuel do Nascimento, o famoso Filinto; os dois irmãos Malhão; e os dois grandes talentos, em eloquência e em poesia, Frei João Jacinto e o jovem Manuel Maria Barbosa du Bocage “. A lista inclui nada menos de seis brasileiros, e não está completa já que falta o nome de Domingos Caldas Barbosa.”

Nessas tertúlias, Caldas Barbosa comparece como árcaico, e na corte, o nosso padre modinheiro, nascido na colônia, fazia o caminho de volta da herança portuguesa; sem muito alarde, transplantava a cultura brasileira já incipiente para o lugar de suas raízes. E a nobreza apreciava e degustava o exotismo tropical, sem perceber que ali estava a semente de uma identidade que se formava **independente** da que lhe dera origem.

Continuando nossa caminhada em busca do lugar de Caldas Barbosa, encontramos o pensamento de José Veríssimo (1857-1916). Para ele, Caldas Barbosa e outros contemporâneos – Antonio Mendes Bordalo (1750-1806), Domingos Vidal de Barbosa (1760-1793) e Bartolomeu Antonio Cordovil (1746-1810?) - não passam de versejadores tão insignificantes que não integram o estudo da evolução literária brasileira. Deles, considera Caldas Barbosa como o de melhor engenho, sem, contudo atribuir-lhe nenhuma superioridade sobre os poetas contemporâneos portugueses com quem conviveu, pelo contrário, acha-o de menos valor que eles. Apesar deste julgamento, vê o padre repentista como porta voz do sentimento íntimo da poética popular brasileira, apesar de viver uma vida portuguesa. Ele exemplifica esta poética de Caldas Barbosa com versos populares, afirmando que eles não enriquecem em nada a poesia brasileira:

Meu bem está mal com eu
Gentes de bem pegou nele
Tape, tape, tipe, tipe,

Ai céu
 Ela é minha iaiá
 O seu moleque sou eu.¹¹⁵

O destaque que Veríssimo lhe dá, e este sim, de importância na história da poesia brasileira é de “testemunhar como se havia já operado no fim do século XVIII a mestiçagem luso-brasileira, que, primeiro física, acabara por influir a psique nacional”.¹¹⁶ Para ele, Caldas Barbosa, depois de Gregório, revelava na poesia brasileira (ele então o considera poeta, e portanto integrando a história dessa) “a musa popular brasileira na sua inspiração dengosamente erótica e no eu estilo baboso.”¹¹⁷

Este pensamento pode levar ao erro de supor-se que a musa era uma entidade que alguns viam e podiam “pegar”, sem levar em consideração que poetas como Gregório e Caldas Barbosa cunharam o que se definitivamente chamou de musa popular brasileira porque eram brasileiros, e que, pela sua manifestação, foi possível conhecer o protótipo da decantada musa.

O lugar de onde se escreve fica, no pensamento expresso de Antônio Cândido (1918), como não cerceador para os sentimentos e temas nacionais, quando o interesse é timbrar-se como nacional. Cândido qualifica Santa Rita Durão (1720? -1784), Basílio da Gama (1741-1795) e Caldas Barbosa (1738/40-1800), como exemplos dos que insistiam em qualificar-se como brasileiros, manifestando sentimentos e temas nacionais, e referindo-se a este último com ironia, “o trovista Caldas, tão simpático e boa pessoa, tão maltratado por Bocage, desaparece praticamente ao lado dos patricios mais bem dotados”.¹¹⁸

Radical no seu pensamento, Antonio Cândido vê nos versos de Caldas “uma saborosa utilização do vocabulário mestiço da colônia”,¹¹⁹ mas não lhe reconhece o estro inspirado da musa brasileira, nem tampouco o posto avançado, demarcando, dentro da corte, um lugar ainda colônia, mas com identidade própria. Se as idéias políticas não são explícitas e a língua mordaz não submete o meio ao seu veneno, não significa que a atitude passiva comungue com o anulamento. Sem participar de nenhum movimento político radical, Caldas

¹¹⁵ VERÍSSIMO, *História da Literatura Brasileira*, p.98.

¹¹⁶ VERÍSSIMO, *História da Literatura Brasileira*, p.98.

¹¹⁷ VERÍSSIMO, *História da literatura Brasileira*, p.98.

¹¹⁸ CÂNDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.143.

¹¹⁹ CÂNDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.142.

Barbosa se impunha como ultramarino e fazia com que o aplaudissem. Este posto de “sementeiro” foi bem captado por Ariel Castro, anos depois que Antonio Cândido escreveu a “Formação da Literatura Brasileira”.

O crítico enfatiza que Pietro Metastásio (1698-1782), poeta italiano acreditava ser o verso o elemento principal no binômio música/poesia, mas que a palavra seria um pretexto para que a **música** provocasse a Emoção.¹²⁰

Estabelecendo um paralelo entre Silva Alvarenga (1749-1814) e Caldas Barbosa, e econômico nas palavras, ele sintetiza seu pensamento:

Silva Alvarenga foi um homem culto, e verdadeiro poeta, consciente das responsabilidades da inteligência no Brasil e ao mesmo tempo dotado de uma sensibilidade delicada, que o levou a realizar-se com refinamento e graça; Caldas Barbosa, como ele mestiço, músico, terno e amaneirado, foi um simples modinheiro sem relevo criador. No entanto deve ser posto na mesma chave, porque a sua obra chega à conseqüência extrema de certas tendências melódicas e concepcionais da Arcádia, que em Glaura já tocam o ponto onde a poesia se desfaz na música.¹²¹

Investindo-se como crítico musical e na falta do elemento música, se encaramuja para não ver Caldas Barbosa. Das modinhas e lundus do Caldas, encontradas nas pesquisas, por exemplo, no Museu da Ajuda, em Lisboa, a maior parte tem compositor anônimo. Sabe-se que o cantador improvisava muitas vezes, e noutras, trazia para o seu cantar melodias eruditas ouvidas na época. Então, fica o questionamento sobre a elaboração do pensamento de Antonio Cândido a respeito da formação da literatura brasileira,

como processo retilíneo de abrasileiramento, por descoberta da realidade da terra ou recuperação de uma posição idealmente pré-portuguesa, quando não antiportuguesa Resultaria uma espécie de espectograma em que a mesma cor fosse passando das tonalidades esmaecidas para as mais densamente carregadas, até o nacionalismo triunfal dos indianistas românticos.¹²²

Este dégradé refletiria que a literatura brasileira só pode ser reconhecida plenamente no Romantismo. Enfatizando o que interessa e o que não interessa, Antonio Cândido sintetiza:

¹²⁰ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.142.

¹²¹ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.142.

¹²² CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.89.

do ponto de vista histórico, interessa averiguar como se manifestou uma literatura enquanto sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e leitores ou auditores, reciprocamente atuantes, dando lugar ao fenômeno capital de formação de uma tradição literária.¹²³

Este processo formativo é visto pelo historiador/crítico em “Literatura e Sociedade”, de 1961, como dois blocos responsáveis pela nossa literatura.. Num bloco reúne os escritores de meados do século XVII a meados do século XVIII, com manifestações literárias não articuladas, e no outro, os árcades e até os românticos da segunda metade do século XIX. Só aí ele considera formada a literatura brasileira. Destacando o ajustamento da secular literatura portuguesa às condições de vida na colônia tropical, enfatiza a nacionalidade ou formação portuguesa dos escritores de todo o período colonial (p.90) e sua intelectualidade a serviço do público português, e que “*É preciso chegar ao século XIX para encontrar os primeiros escritores formados aqui e destinando sua obra ao magro público local.*”¹²⁴

Cândido não detalha o “aqui” em que os intelectuais se teriam formado. No século XIX ainda éramos colônia e nossa formação, baseada na tradição portuguesa e francesa. A própria autora desta pesquisa foi alfabetizada no Brasil, no século XX, pelo Método Silábico de João de Deus usado pelas freiras francesas! O que pode interessar tal informação?

Talvez, que passados tantos anos, a tradição secular portuguesa ainda se manifesta, de vez que a semente da literatura foi portuguesa. Na formação da literatura brasileira, Cândido enfatiza duas circunstâncias que ele considera capitais: Primeiro, o imediatismo das intenções, onde se enquadra a prática religiosa e administrativa; segundo, a exigüidade dos públicos onde estavam os grupos letrados, ligados à classe dominante. O meio a divulgar a obra era a oralidade. Neste contexto percebemos a importância dos versos cantadas nos saraus, muito mais do que a música que os acompanhava. Caldas Barbosa, com a modinha e o lundu brasileiros, cativava o público; a intenção do verbo marcava o lugar de onde vinham.

¹²³ CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.90.

¹²⁴ CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.91.

Cândido, ao usar a expressão “inocuidade geral da sua lira,”¹²⁵ se contradiz um pouquinho e ele tenta desvendar o grande mistério: “**Na verdade**, a Viola de Lereno não é um livro de poesias, é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente.”¹²⁶(grifo nosso). Ora, Caldas Barbosa escrevia os versos, não a música, que quase sempre nos registros encontrados permanece no anonimato, e que de qualquer forma, nunca é a melodia que ele cantava. Cândido estava manifestando o pensamento que precisava da música para fazer uma análise literária? A “lira” é uma coleção poética, ao considerá-la inócua, ele não exclui a poesia, somente a classifica, ou rotula, por isso ao dizer que a lira (Viola de Lereno) não é poesia, ele gera uma contradição.

Somente com essa referência, A. Cândido menciona o modinheiro, não o introduzindo como formativo na Literatura Brasileira. Por outro lado, entende que Silva Alvarenga (1749-1814) é o mais fácil e musical dos poetas, dentre os árcades, já que Caldas Barbosa (1740-1800) “*é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem a partitura*”.¹²⁷ Ele não vê nada além da atuação musical em Caldas Barbosa, e o que ele considera letras fracas, não encerram só o lado da forma ou da ideologia que ele reconhece em Santa Rita Durão, por exemplo, como oposição à política pombalina, e a simpatia pelo índio esmagado que Basílio da Gama (1741-1795) demonstrou no Uruguai.

O historiador literato fica muito impressionado com o posicionamento dos árcades em relação à política exercida na colônia, ao declarar que estes árcades representam “*o primeiro e até hoje maior holocausto da inteligência às idéias de progresso social*”.¹²⁸

Quando escreveu a “Formação da Literatura Brasileira” (1959) considerando o temário e atitude poética de Caldas Barbosa, concede que

“os seus versinhos são interessantes pela candura e amor com que falam das coisas e sentimentos da pátria, definindo de modo explícito os traços afetivos correntemente associados ao brasileiro na psicologia popular: dengue, negaceio, quebranto, derretimento.”¹²⁹

¹²⁵ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.143.

¹²⁶ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.143.

¹²⁷ CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.89.

¹²⁸ CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.99.

¹²⁹ CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*, p.142.

Mas se os versinhos eram explícitos ao mostrar de onde vinham, carregados das características de outro lugar, estava claro que não eram portugueses. Em não sendo, provinham de outro lugar onde se insinuava uma literatura diversa da que vigorava na corte lisboeta. Começam a aparecer as pistas para achar o lugar de Caldas Barbosa.

Alfredo Bosi não o inclui na “História Concisa”, e despende sete linhas em nota de rodapé, para registrar que reconhece-se a graça fácil e sensual dos lundus e das modinhas afro-brasileiras transportada para o molde árcade pelo “*mestiço culto*”, no longo convívio na corte portuguesa. Bosi considera Caldas Barbosa um caso típico de contaminação entre a linguagem erudita e a tradição oral, falada e cantada, e o coloca num rol de poetas, onde ele vê um “nativismo de paisagem, comum a barrocos e árcades”.¹³⁰ Para ele, a definição de “romântico” é bem adequada ao modinheiro e acredita que características como “a graça fácil e sensual dos lunduns e modinhas foram transpostas para esquemas arcádicos.”¹³¹ Bosi encontra ainda, um quê de Metastásio tupiniquim, dengoso e carioca nos versos de Silva Alvarenga, que ele supõe estar mais nitidamente definido, nos versos de Caldas Barbosa.

Exatamente como e quando, poderiam ser entendidas e aplicadas a uma obra as palavras de Mallarmé, “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”, citadas por Afrânio? Quando o que o poeta escreve se ajusta ao seu próprio juízo de pensador, e quando é simples tentativa de imitação? Se a literatura é o meio para a comunicação de uma visão ou experiência da realidade, como afirmou, o que Caldas Barbosa escrevia não é um exemplo puro disso? Será que Caldas apenas queria parecer o que não era? Ele então foi uma farsa?

O repentista, modinheiro, cantador de cantigas desperta considerações em Ronald de Carvalho (1893-1935), que nos apresenta os “poetas menores” que viveram à sombra do grupo mineiro (Cláudio Manuel da Costa, 1729 –1789); Tomaz Antonio Gonzaga (1744-1807); Alvarenga Peixoto, (1744-1793); Silva Alvarenga, (1749-1814).¹³² Desses interessantes Domingos Caldas Barbosa, especialmente referendado pelo autor, que escreveu a sua “Historia” depois de Sílvia Romero/João Ribeiro e da História de José Veríssimo. No entanto, estas não lhe serviram de ponto de partida, pelo contrário, ele é mais sucinto que seus antecessores, mas apresenta um novo ângulo de observação sobre o modinheiro. Suas

¹³⁰ BOSI, *História Concisa da Literatura*, p.79.

¹³¹ BOSI, *História Concisa da Literatura*, p.79.

¹³² CARVALHO, *Pequena História da Literatura Brasileira*, p.184.

considerações vão além da coletânea de modinhas como versos de distrair e passar as horas. Ronald de Carvalho entende o padre mulato como “troubadour” simples e espontâneo, e aponta para a “musa gaiata e “fácil”¹³³ de Caldas Barbosa.

Seria ela a personificação da musa brasileira, lá em fins do século XVIII, depois de ter deixado Gregório e antes de encontrar o menestrel moderno Juca Chaves? O riso e o deboche convivendo com o mesmo estro pré-romântico de algumas modinhas? É um jeito brasileiro de no mesmo prato assimilar o mel e o fel? Entretanto, o fato de perceber a musa não lança Ronald de Carvalho em uma busca de significação maior para Caldas Barbosa, e ele fecha seu olhar para além do imediatismo do entretenimento.

À história literária não cumpre investigar o ambiente histórico-social em que surgiram as obras. Muito menos reduzir-se a essa investigação, como foi a regra até bem pouco, quando se cogitava de preparar a interpretação, e mesmo explicar de todo a literatura pelas condições ambientais em que foi produzida, pelas influências de fatores políticos, sociais, econômicos. O ato misterioso da criação refoge ou independe de condicionamentos exteriores, que não têm capacidade de dominar ou dirigir as forças anímicas.¹³⁴

Esse pensamento parece-me apropriado no enfoque de Caldas Barbosa, na intenção de ver nele um brasileiro, produzindo uma autêntica obra brasileira. A respeito de um brasileiro produzindo obra brasileira, pode-se buscar subsídios em Afrânio, que afirma que “a formação da consciência literária nacional remonta a muito antes da época da independência política.”¹³⁵ O historiador esclarece que a literatura assumiu um aspecto diferente quando surgiu na América um homem novo. Embasado por Ortega y Gasset, Afrânio explica que esse homem novo é o colonizador europeu que foi influenciado e interagiu com as outras culturas da colônia. Para ele a nova situação acarretaria uma visão diferente daquela experimentada pelo europeu. Diz ele:

E de um homem novo – um mestiço de sangue ou de cultura-forçosamente surgiria uma nova literatura, como surgiu também um novo estilo de falar a mesma língua da Metrópole, uma “fala” diferente. O fenômeno da diferenciação da “fala” é interessante de mencionar-se, porquanto há um acordo estreito entre a maneira de falar, no Brasil, a língua portuguesa e a literatura que aqui veio surgindo.¹³⁶

¹³³ CARVALHO, *Pequena História da Literatura Brasileira*, p.184.

¹³⁴ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, p.62-3.

¹³⁵ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, p.42.

¹³⁶ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, p.63.

Essas considerações parecem ter sido tecidas para explicar a importância de Caldas Barbosa no panorama literário brasileiro. Mas não, apesar dos argumentos serem plenamente aplicáveis ao padre modinheiro, ele não aparece como modelo das teorias desenvolvidas. Se não, vejamos o que ainda articula o historiador literato:

Em vez de procurar na literatura os reflexos da autonomia política e da formação da consciência nacional, cumpre à crítica e à história literária investigar a autonomia das formas, acompanhando a sua evolução para verificar o momento em que ficção, poema, drama, ensaio, alcançaram, entre nós, se alcançaram, na estrutura e na temática, um feitio brasileiro típico, peculiar, distinto, que possa considerar-se uma contribuição nova ao gênero, uma nova tradição.¹³⁷

Lendo Afrânio Coutinho, cada vez mais encontramos Caldas Barbosa, em pequenas frases. Ele menciona que, no século XVIII, surge o momento da maior importância, citando a criação da consciência histórica num período que antecede a Independência. Se entusiasma com o “brasileiro”, e o descreve:

cresce a figura do “brasileiro”, do mestiço de sangue e alma, o tipo local que a miscigenação e a aculturação foram desenvolvendo, plantado no chão, com a noção de propriedade da terra que defendeu e preservou e ampliou, falando uma língua cada vez mais diferente da reinol no sotaque e no vocabulário, e cantando numa voz própria canções de motivos locais e modulações rítmicas acordes com a nova sensibilidade que a alma nacional desenvolveu.¹³⁸

Ora, é a própria descrição do fazer poético de Caldas Barbosa. Só faltou o historiador acrescentar que o exemplo de suas considerações é o padre modinheiro. Mas ao que tudo indica, essas são idéias teóricas, não aplicáveis a nenhum poeta ou literato brasileiro daquele período, a não ser que estivesse ligado ao movimento da Inconfidência Mineira que congregava os árcades da plêiade mineira, que, aliás, falavam o reinol.

Todas as qualidades que compunham o “brasileiro”, enumeradas por Afrânio, estão retratadas em Caldas Barbosa. Mesmo sem emitir juízo de valor sobre sua obra, os historiadores poderiam incluí-lo na história da literatura brasileira, pela presença ativa que ele foi, num momento em que os primeiros sinais autênticos de fumaça literária se faziam sentir na colônia. Ele não estava obrigado a nenhuma associação que lhe ditasse regras. Seus deveres de elogios e de registro de efemérides eram desempenhados sem comprometer sua

¹³⁷ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, p.44.

¹³⁸ COUTINHO, *Introdução à Literatura Brasileira*, p.123.

atividade maior, que era a de cantar cantigas brasileiras na corte, e ele o fazia no mais autêntico linguajar brasileiro.

As regras arcádicas eram seguidas por Lerenno Selinuntino, o cantador brasileiro era Caldas Barbosa, livre no fazer poético e talvez por isso desprezado.

A condição de mulato de Caldas Barbosa conferiu-lhe por herança, algumas qualidades atribuídas aos negros africanos, como o exotismo, a meiguice, o dengue e mais que tudo, o riso. Esses atributos fizeram dele, em solo português, “*um poeta brasileiro*”,¹³⁹ como o entendeu Luciana Stegagno Picchio, e este reconhecimento de Caldas Barbosa fica mais destacado pela autora, quando o vê “como ponte entre duas culturas, porque transpõe para a Lisboa do fim do século, suas ternas modinhas, expressão de um lirismo brasileiro já bem definido.”¹⁴⁰

A importância dessa observação reporta ao problema português/brasileiro da literatura nacional. Aqui também encontramos o transplante para o reino, do que já era produzido na colônia. Uma amostragem de que a bagagem cultural despejada no Brasil, já era passível de uma influência própria do local. Há uma lei física que afirma que a toda ação, corresponde uma reação. No caso da cultura portuguesa, a reação revelou-se como um trabalho de assimilação e adequação ao estilo apreendido.

Toda a formação realizada pelos brasileiros em Coimbra foi elaborada depois sob os trópicos. A identidade brasileira surgiu no desenrolar e entrelaçamento de culturas que cunharam o estilo brasileiro, e este, foi levado para Portugal num caminho de volta. Até mesmo a língua que transmitiu a cultura escrita foi submetida ao jeito local. Acrescida do vocabulário indígena e africano, ela entra nos salões portugueses pela voz de Domingos Caldas Barbosa, o brasileiro.

Filhos de portugueses que nasciam na colônia consideravam-se portugueses. O filho do português, cujo nome não aparece em nenhuma biografia, com a negra africana, nascido na colônia era brasileiro, e esta condição foi importante na atuação de Caldas Barbosa na corte lisboeta, porque ele era um representante das **coisas brasileiras**. Era mulato, culto e

¹³⁹ PICCHIO, *História da Literatura brasileira*, p.125.

¹⁴⁰ PICCHIO, *Literatura Brasileira-das origens a 1945*, p.18.

falava brasílico. Sua linguagem, típica da fala da colônia, não era a única que conhecia, era sim, a eleita para aparecer nos ambientes portugueses. A ponte entre duas culturas, observadas por Luciana S. Picchio, ganha importância maior porque Caldas Barbosa poderia fazer versos recheados de pastoras e ovelhas, como fez, mas escolheu também cantar os que gritavam que ele não era português, e sim brasileiro, e no meio do riso, com intenção ou não, ele levou o Brasil para os reis de Portugal verem.

Num trabalho admirável para um estrangeiro, a autora portuguesa, professora catedrática de Literatura Brasileira em Roma, tece considerações muito afinadas com as de João Ribeiro (*Compêndio de História da Literatura Brasileira*, 1906). Aqui cabe abrir parênteses para abrigar uma divergência entre os dois autores: João Ribeiro em colaboração com Sílvio Romero, no capítulo *Escola Mineira na Poesia*, atribui a Caldas Barbosa uma quadra, segundo suas palavras:

não fazia caso que lhe chamassem mulato; diante do padre Sousa Caldas, improvisou esta quadrinha:

Tu és Caldas, eu sou Caldas;
 Tu és rico, e eu sou pobre;
 Tu és o Caldas de prata;
 Eu sou o Caldas de cobre.¹⁴¹

Caldas de cobre era o apelido debochado com o qual Bocage distinguia Caldas Barbosa do padre Sousa Caldas, a quem chamava Caldas de Prata. Esta mesma quadra é citada por Luciana Stegagno Picchio:

Mas já seus contemporâneos invejavam-no:
 Tu és Caldas, eu sou Caldas
 Tu és rico, eu sou pobre;
 Tu és o Caldas de prata,
 Eu sou o Caldas de Cobre...

Como lamentará o homônimo conterrâneo Sousa Caldas, imerso no pouco lucrativa tradução dos Salmos de Davi.¹⁴²

Como se vê, houve uma pequena grande confusão, pois cada autor credita a mesma quadrinha a poetas diferentes. Seria necessário corrigir o erro, pois quem leu mais de

¹⁴¹ RIBEIRO, in, ROMERO, *Compêndio de História da Literatura Brasileira*, p.126.

¹⁴² PICCHIO, *História da Literatura Brasileira*, p.125.

uma História identifica a quadra como sendo de Caldas Barbosa e não do padre Sousa Caldas. Quem só leu uma, será passível de equívoco a esse respeito.

Seguindo as indicações de Ribeiro, a professora encontra na poesia da “Viola de Lerenó” um sinal do dengue crioulo, próprio do lirismo brasileiro. Indo mais longe, Picchio preconiza ser este o gérmen da “*cantilena fácil*”¹⁴³ da modinha brasileira de fins do século XIX. Uma ligeira leitura destas modinhas mostra poetas canônicos da literatura brasileira e portuguesa, escolhidos por compositores da época, para serem cantados nos saraus, fato a ser comentado mais tarde. Lembrando que Sílvio Romero em “Novas Contribuições para o Folclore Brasileiro” já havia esclarecido a poética das modinhas, dividindo-a em duas partes:

uma é de lundús e canções devidas a poetastros, que tentaram, sem gênio e desastradamente, imitar as criações populares; mas tais produções híbridas nem são a genuína poesia anônima, filha do gênio da raça, nem são obras literárias de valor...Outra é de leves produções de nossos melhores líricos, postas em solfa por músicos de talento. São as melhores...As modinhas brasileiras são por assim falar, a forma bárdica de nossa poesia popular. São criação de autores conhecidos que, inspirados....¹⁴⁴

É possível que a “cantilena fácil” se referisse aos “poetastros”, mas não é prudente generalizar, afinal o próprio Carlos Gomes (1839-1896) escreveu letra e música de “Conselhos” e a música de “Suspiros d’alma”, com letra de Almeida Garret (1799-1854). E positivamente não se enquadra em “cantilena fácil”, a representante por excelência da modinha brasileira da segunda metade do século XIX “Quem sabe?,” cujo texto é de Bittencourt Sampaio (1834-1895).

O cochilo da autora fez com que esquecesse de que, neste período, os poetas da pena e papel escreviam poesia para serem cantadas nos saraus. As reuniões literárias e musicais eram um grande meio de fazer circular o que era escrito. O público leitor era pequeno, mas as rodas familiares e os teatros, não.

Uma instituição na sociedade brasileira do século XIX foi a realização das tertúlias e saraus, fontes de divulgação e preservação da memória cultural. A matriz da colônia não permitia que fossem editados livros no Brasil. Tudo era feito via Portugal,

¹⁴³ PICCHIO, *História da Literatura Brasileira*, p.125.

¹⁴⁴ ROMERO, apud Almeida, *História da Música Brasileira*, p.101.

inclusive, sempre é bom lembrar, as minas eram brasileiras, mas não havia fundições na colônia. Qualquer idéia de livro só poderia ter concretização na metrópole, e até a permissão para editarem-se livros no Brasil, os livros chegavam via longas viagens marítimas, e as rodas culturais divulgavam as produções já editadas além mar, ou o que aqui era produzido. A oralidade funcionava como veículo de divulgação, de vez que somente depois da vinda da Família Real, foi possível estabelecer gráficas na colônia.

Além do interesse dos poetas em serem conhecidos, na segunda metade do século XIX, compositores buscaram na literatura brasileira as poesias para musicá-las. Não fosse a facilidade de, ao ouvir a música, ouvir também as poesias da terra, muitas jamais seriam do conhecimento de rodas familiares, e, portanto, não teria havido público para estes poetas.

Nas pistas de Domingos Caldas Barbosa, encontramos a obra do Professor Luiz Roncari, da USP. O professor Roncari, quando menciona a poesia do século do ouro, é parcimonioso ao tratar de Caldas Barbosa, mas pelo menos o considera, ao lado de Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto, como poeta do período. As considerações que faz a respeito da literatura que se processava no Brasil e em Portugal, ajustam-se bem com o pensamento de Antonio Cândido já expresso, como a formação dos poetas ser invariavelmente feita em Portugal. O professor Roncari detecta uma “*íntima conexão*” entre a obra dos poetas portugueses e brasileiros e adianta-se mais ainda ao afirmar que “Basta traçar as linhas biográficas de nascimento, vida, formação e morte dos nossos principais poetas para constatar ser impossível diferenciar uma literatura e outra.”¹⁴⁵

No capítulo “Quase um apêndice da Literatura Portuguesa”, da mesma obra, o professor expressa bem as características da colônia, aonde nada chegava e nada saía sem o aval da matriz. Com a literatura, o gosto e as tendências literárias também. Tudo era filtrado e aclimatado em Portugal até chegar ao Brasil, e aqui sofria nova mudança.

A função de nosso estudo é mostrar o sentido e a profundidade delas, quer dizer, como nossos poetas adequaram sua poesia para falar de coisas e fatos do Brasil (caso de Botelho de Oliveira, Basílio da Gama e Santa Rita Durão) ou realizaram e expressaram esse “novo gosto” poético no mundo rústico colonial, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Roncari, *Literatura Brasileira - dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, p.179.

¹⁴⁶ Roncari, *Literatura Brasileira - dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, p.180.

Aqui, Caldas Barbosa já não é mais citado, e isto não acontece porque nosso autor acredita ser ele um poeta com menos importância ou porque acredita que o padre mulato fica fora desta característica? À página 179, Caldas estava citado no mesmo “roteiro de vida” dos dois Alvarenga. O nosso modinheiro até pretendia ir para Coimbra, mas não foi, e continuou com jeito de brasileiro, sem beber a retórica portuguesa e sem aclimatar sua poética. Pertenceu e até fundou a Nova Arcádia, mas todos eram árcades...E quando não estava poetando entre os pastos, Caldas Barbosa era o “moleque de iaiá”, bem no meio das cabeças portuguesas. Luiz Roncari não desfaz Caldas Barbosa em nada, mas também não acrescenta nada. Nesta conexão profunda, que ele citou, não vislumbra o detalhe brasileiro nem popular do modinheiro da colônia.

Continuando com a intenção de que é preciso encontrar Caldas Barbosa, encontramos dois copiosos volumes de J. A. Castello que integram “A Literatura Brasileira-Origens e Unidade”¹⁴⁷, Nas mais de mil páginas da obra, o nome de Caldas Barbosa aparece apenas uma vez, na transcrição de uma carta, de 1931, de Mário de Andrade para Manuel Bandeira. Mário ao referir-se ao próprio papel no assunto “*linguagem brasileira*” é humilde como sempre: “No mais, não passo dum apenas elo dessa cadeia de que são elos um Caldas Barbosa, um Alencar, um Catulo, elo certamente mais curioso, não mais útil porque de tudo que utilizei, até do grotesco prá normalizar o problema”.¹⁴⁸

A tenacidade de Mário em busca da brasilidade, não tocou Castello, e se tocou não foi suficiente para que ele buscasse com olhos perscrutantes as manifestações que não a dos medalhões de então. É difícil entender uma História da Literatura que não mencione quem (Caldas) está em todas, com maior ou menor importância, mas fazendo parte da pesquisa historiográfica. Lamentavelmente, o ilustre Professor Titular da USP, não contribuiu para o resgate de Caldas Barbosa nesta sua obra. Fica o registro que os alunos contam com o trabalho de pessoas como ele, para conhecerem um pouco do que ele sabe muito.

Um pensamento começa a insinuar-se provocante, instigante, quando das leituras das Histórias da Literatura Brasileira modernas, da segunda metade do século XX em diante,

¹⁴⁷ Castello, *A Literatura Brasileira Origens e Unidade*, 1999.

¹⁴⁸ CASTELLO, *A Literatura Brasileira - Origens e unidade*, v.2, p.98.

quando de um autor. Quase um desprezo pela produção de Domingos Caldas Barbosa. Os musicólogos vão em busca de sua obra, e justamente aquilo que lhes daria material para estudo, que é a música que ele improvisava e cantava, não ficou registrada. Os documentos musicais encontrados não são de sua autoria, lembrando que ele só escreveu os versos. E os solitários críticos literários e historiadores não o consideram e não mostram interesse em esmiuçar o que ele escrevia. Ao contrário, nos trabalhos sobre a História da Literatura Brasileira, que contam com a colaboração de professores atuantes no meio acadêmico, Caldas Barbosa comparece com muitas linhas dedicadas ao seu fazer e ao seu legado.

A história não deve favorecer nada nem ninguém, tampouco ocultar fatos como aconteceu, por exemplo, com os registros dos negros escravos que chegavam no Brasil, e foram destruídos para apagar a mancha vergonhosa da escravidão. História é tudo, e é muita responsabilidade propor guardar os fatos num relato individual, porque muitas pequenas facetas ficam fora por serem pequenas, e a construção fica com falhas que abalam sua estrutura. Alguns jargões como a “*ternura brasileira*”, o “*gingado sensual*” vão se perpetuando pelas obras, e falta a explicação porque é “doce”, porque “terno”, porque é “jeito brasileiro”. A expressão foi cunhada e é repetida livro, após livro. Mas o que é, na obra analisada a célula que lhe confere o adjetivo? Onde está a análise da afirmação?

Parece sadio e honesto reunir em compêndio de História da Literatura Brasileira a contribuição de vários professores doutores. É pretensioso reunir individualmente todo o registro literário que contém uma história da literatura. Hoje é possível muito mais do que ontem, ou dez anos atrás, reunir e obter informações para documentar a história, mas isso não é suficiente diante das linhas de pesquisa que se abrem a cada trabalho iniciado. Pela extensão de uma historiografia, acaba ficando de lado o que menor tamanho tem, e essa seleção que é histórica e é crítica, não é conclusiva, pois que é movida pela eleição própria do autor. As obras e autores que pertencem ao cânone literário figuram em todas as Histórias. Os que ainda não foram descobertos ou analisados sob a luz do conhecimento moderno continuam escondidos ou relegados. E tudo continua sobre tudo já visto, e alguns veios antigos não são mais explorados, como Caldas Barbosa. O que foi dito sobre ele é o mesmo nos autores pesquisados, com raras exceções.

Uma exceção tão prazerosamente encontrada é o compêndio de História da Literatura Brasileira, de 1999, organizado por Sílvio Castro e com a colaboração de docentes

das melhores universidades do país. Encontramos ali Caldas Barbosa estudado com olhos bem abertos. Ocupam-se dele neste volume o professor Ariel Castro e a professora Melânia da Silva Aguiar.

As considerações desta última autora sobre Caldas Barbosa partem de um equívoco, de vez que atribui a Sílvio Romero um juízo emitido por João Ribeiro, colaborador de Romero na “História da Literatura”. No entanto, o fato não chega a prejudicar o trabalho desenvolvido pela professora Melânia, porque o estudo é sobre Caldas Barbosa e não sobre as fontes que o estudaram anteriormente.

Argutamente, a professora da UFMG viu Caldas Barbosa no contexto onde o poeta viveu. Às vezes, os críticos literários detêm-se sobre a obra e não consideram onde e como ela está inserida, entretanto, esta autora percebeu bem a quem Caldas Barbosa destinava seus versos e o modo como os divulgava. Realçar a forma de recepção da poesia distingue o estudo como um olhar perspicaz sobre o passado, uma vez que não é procedimento habitual dentre os autores estudados examinar a recepção como objetivo final da poética.

De um modo geral os literatos equiparam poetas de mesmo período, sem levar em consideração para quem os poetas destinavam sua poesia. Não a quem as dedicavam, e sim, a quem as conheceriam. Via de regra todos aspiravam ao público leitor, que era bem minguaço, mas culto. No caso de Caldas Barbosa sua arte era destinada ao público ouvinte, que a nossa autora tão bem apreendeu:

...o que a nosso ver torna o poeta de Viola de Lereño tão simpático a certa porção da crítica, a par das qualidades que seus versos inegavelmente possuem e apesar das fraquezas que neles são também evidentes, deve-se a uma percepção da obra de arte; no caso específico de Caldas Barbosa, poeta repentista e empenhado em agradar a um público vivo, presente, nos salões da fina sociedade portuguesa ou em ambientes menos elitizados, fica difícil para a crítica mais ortodoxa ombreá-lo com poetas “recebidos” através de livros friamente elaborados nos gabinetes e destinados a um público distante e futuro, sabidamente esquadrinhador de defeitos e qualidades que o autor, conscientemente, procurará, na medida de suas possibilidades, evitar, no primeiro caso, ou aprimorar, na segunda hipótese. Caldas Barbosa, na maioria das vezes, não compôs para ser lido; compôs para ser ouvido, acompanhado do som de um violão que ele, mais que ninguém, manjava com graça e vivacidade. Sabe-se que seus amigos é que tomaram a iniciativa de reunir e publicar os versos de Viola de Lereño, cujo segundo tomo (o primeiro é de 1798) só saiu em 1826, tendo o poeta já falecido.¹⁴⁹

¹⁴⁹ AGUIAR, in CASTRO (org.), *História da Literatura Brasileira*, p.295.

Além de reconhecer no padre modinheiro o valor poético “de recurso sonoro ingênuo, quase infantil”,¹⁵⁰ a autora lhe concede o elogio de não ter “aquela chateza pedestre”¹⁵¹ como muitas vezes, o Arcadismo é acusado. Ao lado dessas considerações, a professora Melânia chama a atenção para a linguagem brasileira de Caldas, reforçando nosso ponto de vista sobre o tapete brasileiro que ele desenrolou nos salões portugueses, e mergulhando na análise literária da poesia de Caldas, a autora nos dá respaldo para este terceiro capítulo deste nosso trabalho.

Cabe ainda nesta busca pelo poeta, destacar o mais arguto olhar sobre o lugar de Caldas Barbosa na história literária brasileira, focado por Ariel Castro, mas é impossível realçar o pensamento claro e objetivo do autor, sem reproduzi-lo “ipsis litteris”:

Os poucos cultores das letras que sobraram deste ambiente de trevas foram pessoas que, vivendo bem no Brasil, praticaram o diletantismo literário, sem maiores ligações com o sentimento nacional predominante na sociedade; outras, nascidas no Brasil e favorecidas por circunstâncias pessoais, como fortunas e acaso, estiveram e estudaram em Portugal, praticando uma literatura de inspiração cortesã portuguesa. Fora dessa classificação, situa-se apenas o poeta da Viola de Lerenó, Domingos Caldas Barbosa, que soube, com muita habilidade, dar seu recado de intérprete dos valores brasileiros, provocando apenas reações de intelectuais ideologicamente assumidos, como Bocage e Filinto Elísio, suspeitos sempre de idéias francesas pelas autoridades governamentais. Caldas Barbosa, no entanto, não era contra ou a favor dessas idéias. Simplesmente queria transitar - e transitou - na corte portuguesa como uma imagem inofensiva do Brasil, sem se importar muito com o fato de poder vir essa imagem a ser distinguida incorretamente pelos portugueses. Sua contribuição à causa brasileira no período de D. Maria e do príncipe D. João, foi aparecer como brasileiro em um contexto fortemente preconceituoso e onde muito poucos devem ter sido capazes de ver, através dele, uma entidade política a caminhar inexoravelmente para seu destino autônomo.....Domingos Caldas Barbosa deve ser considerado, cronologicamente, como o primeiro escritor do período joanino, muito embora já poetasse no fim do reinado de D. José....Caldas Barbosa era o representante mais autêntico da brasilidade em solo português.¹⁵²

O professor Ariel chama a atenção para o fato de ter menos importância o Lerenó árcade e formal do que o Caldas brasileiro com sua prática poética, onde revelava sua autenticidade. O fraseado brasileiro e a aceitação da mestiçagem em ambiente racista não devem ser desconsiderados. O fato de Domingos Caldas Barbosa ser filho de português com negra, raça escravizada pelos portugueses confere mais valor à atuação dele em Portugal. Os versos de Caldas Barbosa são inspirados na aceitação mesma, de sua realidade de colono

¹⁵⁰ AGUIAR, in CASTRO (org.), *História da Literatura Brasileira*, p.296.

¹⁵¹ AGUIAR, in CASTRO (org.), *História da Literatura Brasileira*, p.295.

¹⁵² CASTRO, *Literatura e Sociedade no Brasil Joanino*, in: H. da L. B. (org. Sílvia Castro), p.396-88.

mestiço e linguajar diverso do lusitano. Apesar de ter sido educado pelos jesuítas, o que de resto era a única opção na colônia, ele não camuflou sua própria condição.

Sobre os jesuítas, que educaram os brasileiros antes que estes se fossem para Coimbra, é necessário destacar a diretriz do processo educacional que os motivava. Sem dúvida a primeira intenção era a catequese e o fim último, a conquista espiritual, intenções que conduziam ao fortalecimento da Igreja e de seu chefe, o Papa. Este era o princípio jesuíta, fosse na América, ou na Ásia. Os métodos de ensino não inibiam o interesse pela terra do aluno. “Quem estudava com os jesuítas no Brasil estava sempre impregnado de Brasil, o que prova a obra de poetas e prosadores coloniais que foram alunos inacianos”.¹⁵³

O professor Ariel destaca o grupo mineiro que considera a “*última plêiade colonial de brasileiros capazes de produzir, mesmo com a forma europeia de árcades, composições que pudessem revelar um sentimento e uma emoção brasileiros*”.¹⁵⁴ O comentário se deve ao fato que antes de irem para Coimbra, a formação dos jovens poetas foi feita pelos jesuítas no Brasil, e ali, desenvolvido o envolvimento com a pátria.

Caldas Barbosa, ainda que considerado poeta menor, por Ronald de Carvalho, ou nem mesmo poeta, por Antonio Cândido, despertou interesse na historiografia literária brasileira. Sobre ele, Sílvio Romero teceu o melhor elogio que um poeta popular pode desejar:

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando na viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lerenó correm de boca em boca nas classes plebéias truncadas ou ampliadas. Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-o ao seu sabor. Tenho desse fato uma prova direta. Quando em algumas províncias do Norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes colhi cantigas de Caldas Barbosa, como anônimas, repetidas por analfabetos. Foi depois preciso compulsar as obras do poeta para expungir da coleção anônima os versos que lhe pertenciam. É o maior elogio que, sob o ponto de vista etnográfico, se lhe pode fazer.¹⁵⁵

Na análise do poeta violeiro, encontramos as considerações mais recentes de Manuel Bandeira, que lhe reconhece como “o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso”.¹⁵⁶ Uma frase pequena que encerra duas verdades para

¹⁵³ CASTRO, Literatura e Sociedade no Brasil Joanino, in: H. da L. B. (org. Sílvio Castro), p.392.

¹⁵⁴ CASTRO, Literatura e Sociedade no Brasil Joanino, in: H. da L. B. (org. Sílvio Castro), p.393.

¹⁵⁵ ROMERO, apud BARBOSA, *Viola de Lerenó*, p.21.

¹⁵⁶ BANDEIRA, apud BARBOSA, *Viola de Lerenó*, p.21.

Bandeira: Caldas fazia poesia, Caldas fazia poesia brasileira. A brasilidade fica explícita, por Bandeira ter usado a expressão “sabor inteiramente nosso”.

De modinheiro e violeiro, ele nos surge como poeta, capaz de impor, melhor seria dizer, mostrar, sua realidade de brasileiro, em terras alheias.

Da maior relevância é o meio pelo qual Romero e Bandeira puderam examinar a obra para emitirem seus juízos. Caldas Barbosa teve sua obra impressa, e apesar do controle das tipografias pela Coroa, é fato inegável que cinco edições da mesma obra em menos de trinta anos, entre o fim do século XVIII e início do XIX, é uma proeza!

A primeira edição da Viola saiu em 1798, ainda em vida do autor. Sucessivas edições do primeiro volume e depois do segundo volume, mostram um quadro bem inusitado:

Viola de Lerenó: coleção de suas cantigas oferecidas a seus amigos:

Volume I-Lisboa, Oficina Nunesiana, 1798.

Volume I-Lisboa, 1806 (não há certeza).

Volume I-Bahia, Tipografia de Manoel Antônio da Silva Serva, 1813.

Folheto I-Lisboa, Tipografia Rolandiana, 1819.

Número I-Lisboa, Impressão de João Nunes Esteves, 1825.

Volume II-Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1826.

Viola de Lerenó - 1º Volume. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

Viola de Lerenó - 2º Volume. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

Viola de Lerenó – 1º e 2º volumes. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença, 1980.

A incerteza quanto à edição de 1806, de Lisboa, decorre do fato de nunca ter sido compulsada. Sua referência consta nas bibliografias de Inocêncio Francisco da Silva e Sacramento Blake, publicadas no século XIX, mas a obra não faz parte de nenhuma biblioteca pública nem de colecionador, de acordo com as pesquisas feitas por Francisco de Assis Barbosa.

Afora os volumes de poesias, outras obras de Caldas Barbosa foram preservadas pela impressão. A primeira contém entre outros autores, alguns poemas de Caldas Barbosa:

1. **Coleção de poesias feitas na feliz inauguração da estátua eqüestre de El-rei Nosso Senhor Dom José I** em 6 de junho de 1775. De acordo com o prefácio da Viola de 1944, são de Caldas Barbosa as odes das páginas 75, 85, 93, 96 e 102, e os sonetos das páginas 118, 119, 121, 122 e 126.
2. **Descrição da grandiosa quinta dos senhores de Belas, e notícia do seu melhoramento.** Lisboa, Tipografia Régia Silviana, 1799.
3. **A doença.** Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1777.
4. **Epitalâmio nas felicíssimas núpcias do ilustríssimo e excelentíssimo senhor Antônio de Vasconcelos e Sousa.** Lisboa, Régia oficina tipográfica, 1777.
5. **A escola dos ciosos.** Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1795.
6. **História sagrada em verso.** Terceira impressão. Lisboa, Impressão de Alcobia, 1819.
7. **Narração dos aplausos com que o Juiz do Povo e Casa dos Vinte-Quatro festeja a felicíssima inauguração da estátua eqüestre.** Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1775.
8. **Recopilação dos principais sucessos da História sagrada em verso.** Lisboa, Régia Oficina Tipográfica. 1776.
9. **Idem, Segunda impressão.** Lisboa, Oficina de Antônio Rodrigues galhardo. 1793.
10. **A Saloia Namorada, ou O Remédio é Casar.** Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1793.
11. **Os viajantes ditosos.** Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1790.
12. **A vingança da cigana.** Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1794.

13. **História Sagrada em verso**. Terceira impressão. Lisboa, Impressão de Alcobia, 1819.

Nosso estudo sobre Caldas Barbosa vale-se principalmente da “Viola de Lerenó” que guarda a obra poética que vai ser analisada.

3.2 A Viola de Lerenó e a poesia brasileira

A busca pelo lugar de Domingos Caldas Barbosa coloca diante do leitor o livro “A Viola de Lerenó”, e é no estudo dele e através dele, que vamos buscar Caldas Barbosa. Embora Antonio Cândido considere que o conjunto deixado por Caldas integre o que ele chamou a “inocuidade geral da sua lira” e que ali não tenha poesia, é dele que vamos nos valer para conhecer o trabalho e a personalidade do carioca modinheiro do século XVIII. A pesquisa não propõe estudar se ele é um poeta menor, ou secundário, ou um representante das letras coloniais. A atenção volta-se para Caldas Barbosa, e ainda que compareça o Lerenó, é Caldas que nos interessa, na **sua brasilidade**.

A “Viola de Lerenó” tem dois volumes; examinando o primeiro, que saiu em 1798, encontramos oitenta e duas “letras”, e no segundo, de 1826, noventa e cinco “letras”, que chamamos assim, para caracterizar seu aspecto musical. Para realizar este trabalho foram compulsadas as edições de 1944¹⁵⁷ e de 1980¹⁵⁸, e eleita a edição de 1980, que reúne os dois volumes em um compêndio com 427 páginas, mantendo o prefácio de Francisco de Assis Barbosa da edição de 1944, e acrescentando notas de Suetônio Soares Valença, para a transcrição das poesias.

Essas notas reúnem informações sobre oscilações do texto, de uma edição para outra, e esclarecem aspectos culturais, mitológicos e léxicos. Entidades mitológicas, como cupido ou deus Amor, aparecem tanto nas quadras mais ao gosto popular como nas de temática árcade.

No “Retrato de Marília” sobre o qual já tecemos considerações no segundo capítulo, a poética é totalmente árcade e deveria fazer parte das primeiras manifestações

¹⁵⁷ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, 1944.

¹⁵⁸ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, 1980.

arcádicas de Caldas Barbosa, mas está inserida no segundo volume da Viola de Lereno, de 1826. Com isso queremos salienta a ausência de datas nos escritos. Tendo o primeiro volume saído em 1798, apenas dois anos o distanciam da morte de Caldas, em 1800. É lícito, portanto, pensar que, quando foi feita a seleção para imprimir o primeiro volume, esta foi aleatória, não correspondendo então a coletânea à totalidade de suas modinhas e lundus até aquela data. Possivelmente o que foi publicado no segundo volume já estava lá entre suas letras, ademais dois anos seria um prazo pequeno para Caldas escrever tudo que saiu no segundo volume.

Com essa reflexão, entendemos que a escolha do material para ser impresso, não sofreu ordenação cronológica e as anotações do poeta não continham datas. Com isso, é impossível acompanhar o amadurecimento de sua proposta poética.

Considerando a amplitude e a densidade do material literário compilado, tornou-se impossível-nos limites cronológicos estabelecidos para esta dissertação-estudá-lo na sua íntegra.

Das cento e setenta e sete letras/poemas recortamos quinze, para uma análise mais minuciosa, e para melhor organizar as que propomos estudar mais detalhadamente, construímos um quadro com os títulos, o gênero quando indicado pelo autor, sua localização na obra original, e a página da dissertação onde se encontra a transcrição dos poemas. Alguns, muito extensos, poderão não ser transcritos na íntegra, mas nesse caso, indicaremos o número total de quadras, quando da eleição de algumas delas, mais significativas para o trabalho proposto. Consideradas as múltiplas tendências da obra, optamos por trabalhar com uma amostragem que apresente aspectos que evidenciem a tradição clássica camoniana, a tradição árcade, o aspecto popular, e que introduzam também, evidências brasileiras.

Selecionamos, de acordo com as formas designadas por Caldas Barbosa, uma cantata, uma endecha, uma modinha, quatro cantigas e oito letras/poemas sem indicação de gênero:

Título	Gênero	Viola de Lereno	Página	Página da dissertação
À Madrugada	cantata	1º volume	56	96
Retrato da Minha Linda Pastora		2º volume	206	97
Soldado de Amor		1º volume	75	98

À Formosa Armânia		2º volume	361-362	101
O Desgraçado		2º volume	365	103
O Perseguido	Endeixas	2º volume	366	104
Lundum de Cantigas Vagas		2º volume	238	105
Lundum em Louvor de uma Brasileira Adotiva	Cantigas	2º volume	274	107
Crime Gostoso	Cantigas	1º volume	112	110
Não Enganar		2º volume	343	112
Marília Brasileira nas Caldas	Modinha	2º volume	272	113
A Ternura Brasileira	Cantigas	2º volume	298	114
Chuchar no Dedo		2º volume	260	116
Moda das Caldas		1º volume	197	116
Por este Preço Quem não Será Cativo	Cantigas	1º volume	73	117

Caldas Barbosa denominou as poesias “*cantigas, modinhas, lundus, moda, minuets, glosas, endeixas. (sic)...*”, e elas se apresentam em sua maioria como quadras com estribilho, ou não, e com diversos tipos de rimas. Nem sempre o tipo de versos declarado por Caldas Barbosa corresponde à forma literária apresentada, como é o caso de “*Sobre as Asas dos Amores*”¹⁵⁹, que vem com a indicação de “glosa” e de “cantigas de improviso”. Os versos podem ser de improviso, mas falta a forma para ser uma glosa.

Entre as poesias, encontramos uma “cantata”, segundo indicação de Caldas Barbosa, “**À Madrugada**”¹⁶⁰, e indagamos qual o elemento que lhe confere a forma aludida? A cantata foi o gênero mais importante de música vocal do período barroco, e sua característica era alternar árias e recitativos. Nos versos de Caldas, e na ausência da linha musical tentamos encontrar na temática a justificativa para a designação de cantata que o poeta lhe deu. Nas cantatas de fins do século XVIII, os textos eram mitológicos ou amorosos, e “À Madrugada” abriga belissimamente esses dois aspectos:

À MADRUGADA ¹⁶¹
Cantata

Já surge a rubra Aurora
Por cima deste Monte,
E o límpido Horizonte
O Sol já vem dourar:

¹⁵⁹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.145.

¹⁶⁰ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.56.

¹⁶¹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.56.

O côncavo Saveiro
 Palemo¹⁶² põe em nado,
 E o curvo anzol iscado,
 Já vai lançando ao Mar:

Meu alvo Cordeirinho
 A esta parte salta;
 Só Lília aqui me falta,
 Por Lília vou chamar:

Ah Lília se me negas
 A tua companhia,
 Que pouco importa o dia,
 Que fazes malograr.

Se “À Madrugada”, pertencendo ao primeiro volume da Viola, guarda em seus versos a temática árcade, poder-se-ia imaginar que a linguagem de Caldas foi sendo elaborada numa linha de eleição de temáticas de acordo com a cronologia do trabalho do poeta, até uma diretriz bastante diferenciada no segundo volume, mas tal não se deu. Tanto no primeiro como no segundo volume de suas poesias, as temáticas árcades, amorosas, mitológicas e linguagens erudita e popular se alternam num denso fazer poético, onde não existem indicações de séries ou de etapas.

E é por isso que não espanta, no segundo volume da Viola de Lerenó, de onde extraímos o “**Retrato da Minha Linda Pastora**”, a temática e o tipo de rima usada por Caldas Barbosa, não habitual em seus versos. A rima remota, se rara em Caldas, é constante em Cláudio Manuel da Costa, e estabelecendo um paralelo entre Caldas e Cláudio, vamos encontrar a mesma temática árcade, a mesma distancia dos objetos amados e o mesmo tipo de rima:

RETRATO DA MINHA LINDA PASTORA¹⁶³ (cinco primeiras quadras)
 Caldas Barbosa

Verdes campos, fonte fria,
 Fundo vale, altos rochedos,
 De quem amantes segredos
 Lerenó aflito confia.

Troncos duros, e frondosos,
 Tenras plantas, e florentes,
 Vede as lágrimas pependentes
 D’uns tristes olhos saudosos.

¹⁶² Palemo - ser mitológico metamorfoseado em deus marinho. S Valença, *Viola de Lerenó*, p.216.

¹⁶³ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, p 206.

Vós nodosas carvalheiras,
Murtas desta densa mata,
Que no mal que me maltrata
Tendes sido companheiras.

Se algum dia conhecêsseis
A minha linda Pastora,
Da minha saudade agora
Talvez vos compadecêsseis.

Lá no vale que ela habita,
Que é daqui muito distante,
Não há outra mais galante.
Mais discreta, e mais bonita.

Buscando o **Soneto III** de Cláudio vemos além da rima remota, a temática árcade, a linguagem erudita e a voz do poeta que se dirige elegante, na segunda pessoa do plural. Em Caldas, o desabafo saudoso destina-se à natureza, confidente das suas dores de amor, *Se algum dia conhecêsseis /A minha linda Pastora,/Da minha saudade agora/ Talvez vos compadecêsseis*. Já em Cláudio, é para os Pastores, seus iguais, que ele fala. Seu sofrimento não é de saudade, é de mágoa e ele aproveita para aconselhar, alertando que ele próprio e a sua situação amorosa são exemplos do que pode ser evitado.

SONETO III
Cláudio Manuel da Costa

Pastores, que levais ao monte o gado
Vêde lá como andais por essa serra;
Que para dar contágio a toda terra,
Basta ver-se o meu rosto magoado:

Eu ando (vós me vêdes) tão pesado;
É a pastora infiel que me faz guerra.
É a mesma que em seu semblante encerra
A causa de um martírio tão cansado.

Se a quereis conhecer, vinde comigo,
Vereis a formosura que eu adoro;
Mas não; tanto não sou vosso inimigo;

Deixai; não a vejais; eu vo-lo imploro;
Que se seguir quiserdes o que eu sigo,
Chorareis ó pastores, o que eu choro.

As imagens de verdes campos, fontes frias, troncos e rochedos podem ser comuns aos poetas árcades, como se pode ler em alguns sonetos de Cláudio Manuel da Costa, em que aparece o contraste entre a paisagem exterior e a paisagem interior: *Destes penhascos fez a*

*natureza / O berço em que nasci: oh! quem cuidara / Que entre penhas tão duras se criara / Uma alma terna, um peito sem dureza*¹⁶⁴! Pode-se observar que os traços de ternura e “falta de dureza” são também descritos por Caldas Barbosa que, não obstante, não utiliza a forma soneto na sua “Viola”.

Mas nem sempre Caldas aparece com suas roupagens cerimoniosas. Estávamos na busca de pistas do padre modinheiro, quando encontramos na recolha de Silvío Romero, nos Cantos Populares do Brasil, de 1882, uma “Silva de Quadrinhas” proveniente do Rio Grande do Sul. Entre elas figura a quadra de número 227:

Fui soldado, sentei praça
No regimento do amor;
Como sentei por meu gosto
Não posso ser desertor.¹⁶⁵

É justamente um tema semelhante que comparece no primeiro volume da Viola de Lerenó (1798) de onde extraímos “**Soldado de Amor**”, designado como “cantigas”. São sete quadras com estribilho, que apresentam muita semelhança com o corpo da quadrinha que localizamos na Silva recolhida por Romero:

“SOLDADO DE AMOR

Sou Soldado, sentei Praça
Na gentil Tropa de Amor,
Jurei as suas Bandeiras,
Nunca serei Desertor:

Eu sou Soldado,
Eu sirvo Amor,
Jurei Bandeiras,
Nunca serei desertor.

De Cupido os Regimentos
Não têm Zabumba, ou Tambor;
Têm um certo mover d’olhos,
Que chama muito melhor:

Eu sou Soldado,
Eu sirvo Amor,
Jurei Bandeiras,
Nunca serei desertor.

Dos Amorosos perigos
Eu não tenho nunca horror;
Tenho valor de sofrê-los,
Quanto mais, quanto melhor:

¹⁶⁴ COSTA, *Soneto XCVIII*.

¹⁶⁵ ROMERO, *Cantos Populares do Brasil*, p.587.

Eu sou Soldado, etc.

A fraqueza d'algum Chefe
Aos Soldados faz temor
Eu não tenho que temer-me;
Sirvo a um Nume vencedor.

Eu sou Soldado, etc.

Enquanto Amor bem me pague
Hei de servir bem Amor
Elfinia seja meu soldo
Nunca serei desertor

Eu sou Soldado, etc.

Se do meu Augusto Chefe
Tenho honras e favor
Eu devo fiel servi-lo
Seja o perigo qual for

Eu sou Soldado, etc.

Desertem os mais embora
Quem tem coração traidor
Jurei fé, cumpro os meus votos
Nunca serei desertor
Eu sou Soldado, etc.¹⁶⁶

Nestas cantigas estão alguns indícios do molde árcade, como a musa Elfinia, e as referências ao deus mitológico Amor. Enquanto na quadrinha anônima da Silva, “amor” soa como o próprio sentimento (“regimento **do** amor”), na cantiga é evidente que a expressão refere-se à figura mitológica do deus (“Tropa **de** Amor”), tal qual foi utilizada por Camões.

O “Soldado **de** Amor” de Domingos Caldas Barbosa ficou registrado em livro impresso, já a quadrinha recolhida no Rio Grande do Sul permaneceu na oralidade, até ser resgatada quase um século depois de Caldas Barbosa ter publicado seu primeiro volume. Talvez não seja imaginação em demasia supor que exista na vertente oral uma pista de Caldas Barbosa, que andou pelo sul do Brasil empunhando sua arma na Colônia de Sacramento.

O “Soldado de Amor” faz parte do primeiro volume da Viola de Lerenó, e isto confirma o quanto Caldas Barbosa era árcade nesta primeira parte de sua obra, mas confirma também o quanto era um poeta popular.

¹⁶⁶ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, p.75.

Se pensarmos no emprego da mitologia e nos usos e expressões de tendência clássica, não podemos esquecer aspectos de tendência menos erudita, como o tema prosaico relatando o dia a dia do soldado, a oralidade, entre outros. Assim, na leitura da segunda quadra temos uma bela amostra de um amálgama da poética de Caldas Barbosa: a expressão “um mover d’olhos...”, que nos remete a um soneto de Camões¹⁶⁷ está antecedida pelo emprego do vocábulo “zabumba”, onomatopéia que significa dar pancada, ou refere um grande tambor de origem africana, e que foi inclusive o título de uma sua cantiga, referendada neste capítulo, em 3.1.

Quanto mais adentramos na obra de Caldas, mais encontramos o brasileiro modinheiro e o árcade enlaçados num fazer poético.

“**À Formosa Armânia**” bem lembra uma Balada, pelo seu estilo narrativo, e parece retratar a vida do poeta cheio de expectativas ao chegar a Portugal, e depois por condições adversas, fadado ao “alheio favor”. Tendo em vista o fato de seu pai ter morrido quando ele chegava a Lisboa, em 1763, pergunta-se quanto tempo o poeta ficou em Lisboa (ou no Porto) até ser protegido pelos Vasconcelos, e ir para a Corte onde brilhou em 1775? Nos versos dolorosos, um eu fala, mas no refrão a súplica não é para o que fala, é para o poeta pastor.

À FORMOSA ARMANIA

Enquanto a desgraça
Meus dias enluta,
Armania escuta
Um triste pastor.

Armania, Armania
Escuta, escuta
Um triste pastor.

Tu sofres os tristes
Armania adorada,
A ti não te enfada
De um triste o clamor.

Armania, Armania
Escuta, escuta

¹⁶⁷ *Um mover d’olhos, brando e piadoso, / sem ver de quê; um riso brando e honesto, / quase forçado; um doce e humilde verso, / de qualquer alegria duvidoso. (...) Trata-se do soneto de número 90, conforme edição da “Lírica” de Camões organizada por Aires da Mata Machado Filho. São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1982.*

Um triste pastor.

Ah! Sofre que eu diga
Minhas desventuras,
Que não são ternuras
Nem queixas de Amor.

Armania, etc.

A choça, a cabana
Os campos e o gado,
Tudo isso o meu fado
Cruel me levou.

Armania, etc.

Alheias campinas
Eu corro vagando,
Assim mendigando
Alheio favor.

Armania, etc.

O campo que vira
Teu primeiro dia,
Viu minha alegria
Que já se acabou.

Armania, etc.

Contra mim raivoso
O fado mesquinho,
Da sorte o caminho
Bem me embaraçou.

Armania, etc.

Ao longe os prazeres
Eu vejo voando,
E vou-me arrastando
De mal a pior.

Armania, etc.

Venturas sonhadas
É tudo o qu'eu vejo,
Nas margens do Tejo
Mendigo pastor.

Armania, etc.

Já roto o ornato
Faltando o sustento,
O fado cruento
Assim me tornou.
Armania, etc

As portas se fecham
Qu'eu busco mendigo,
Negou-me o abrigo

Do Tejo o maior.

Armania, etc.

Em vão eu forcejo
Armania não posso,
Causar meu destroço
O fado apostou.

Armania, etc.

Se tu me não vales
Na extrema desgraça,
Por muito qu'eu faça
Não fico melhor.

Armania, etc.¹⁶⁸

Nesses versos, Caldas Barbosa abandona a temática amorosa e faz de sua musa a confidente da desgraça que sobre ele se abatera. É essa narrativa que faz lembrar a balada e aguça o interesse pela música que a acompanhava.

Já as aflições de amor não o perturbam, como ele diz na quarta estrofe “*Que não são ternuras nem queixas de Amor*”. O poeta admite que o tema é outro, alheio ao sofrer amante. Na sexta estrofe ele revela a distância da Pátria e sua identidade brasileira, ou no mínimo estrangeira, quando chama a terra onde vive de “*Alheias campinas*”, e na sétima, faz menção ao lugar que vira Armania nascer e também à alegria dele, - de quando chegara- já agora terminada. Ao longo de sua obra, o poeta irá afirmar sua consciente brasilidade.

Não fazendo parte do primeiro volume da “Viola de Lerenó”, que saiu em 1798, esses versos não foram publicados em vida do autor, aparecendo só em 1826, quando da edição do segundo volume. É possível que nem tivessem sido cantados por Caldas, de vez que a temática é muito pessoal e ele talvez quisesse resguardar sua intimidade. Toda a narrativa poética dos infortúnios financeiros do poeta fica adequada aos primeiros anos de vida em Portugal, porque é difícil imaginar que com todo o sucesso na corte portuguesa e até com peças encenadas, Caldas Barbosa teria esse sentimento de desamparo.

Com a mesma temática e também pertencendo ao segundo volume da Viola de Lerenó, “**O Desgraçado**” é bem adequado ao início da vida de Caldas Barbosa:

¹⁶⁸ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, v.2, p.361.

O DESGRAÇADO

Tive a fortuna
 Junto ao meu lado,
 Porém deixou-me
 Sou desgraçado.

Eu era um dia
 Afortunado,
 Mudou-se a sorte
 Sou desgraçado.

A extravagância
 É do meu fado,
 Por seu capricho
 Sou desgraçado.

Não tenho choças
 Não tenho gado,
 Vivo mendigo
 Sou desgraçado.

Mudo de vida
 Mudo d'estado,
 E num e noutro,
 Sou desgraçado”.

Não fui **na pátria** (grifo nosso)
 Afortunado,
Na estranha terra(grifo nosso)
 Sou desgraçado.

Em mim se vinga
 O Céu irado,
 Sofro o castigo
 Sou desgraçado.¹⁶⁹

Trata-se de quadras compostas em molde popular, com metros breves, de quatro sílabas. Em cada verso, Caldas Barbosa delinea sua própria vida, e enfatiza sua condição de estrangeiro. Embora aqui não afirme claramente de onde vem, ao contrário do poema “Doçura de Amor” que refere “*nós lá no Brasil*”¹⁷⁰, deixa a certeza de que o lugar de onde fala não é a sua pátria. Sua brasilidade aparece na linguagem e na afirmação de identidade.

Esses versos além de revelarem “o estrangeiro”, como indicam os grifos, têm a característica da repetição no final, ao estilo de bordão, e isso é próprio da composição musical, que aparece também em “**O Perseguido**”¹⁷¹:

¹⁶⁹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, v.2, p.365.

¹⁷⁰ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.256.

¹⁷¹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, v.2, p.366.

O PERSEGUIDO
endeixas

Não te compadeces
Dos meus tristes aís,
Ah! Cruel fortuna
Inda queres mais.

Tiras-me violenta
Dentre os naturais
Põem-me **em terra estranha** (grifo nosso)
Inda queres mais.

Pões-me em pobre choça
Levas-me os casais,
Tiras-me o meu gado
Inda queres mais.

Vejo à minha vista
Outro em meus currais,
Sofro-o com paciência
Inda queres mais.

Fazes que me humilhe
Inda aos **meus iguais**, (grifo nosso)
Isto não te basta
Inda queres mais.

Nem em paz me deixas
Os meus tristes pais,
Que mais bem me resta?
Inda queres mais.

Já sinto em meu peito
As ânsias mortais,
Ah! Cruel fortuna
E inda queres mais.

O desconforto do poeta é grande assim como a inconformidade com a nova situação, que não entendemos qual seja. Quem eram “*meus tristes pais*”? E os “*meus iguais*” seriam os outros árcades? De caráter mais erudito, os versos são chamados “endeixas” por Caldas Barbosa, e transmitem toda a melancolia que define a endecha: “*Composição poética sobre assunto melancólico, formada de estâncias de quatro versos de cinco sílabas, romancinho*”.¹⁷² Além da tradição erudita e da utilização da figura da “Fortuna”, observa-se que os versos seguem a forma da endecha, de acordo com os preceitos que a regem :

Endecha-composição poética, originalmente espanhola, sobre assunto melancólico, formada de quatro versos de cinco sílabas (Romancinho), ou dez (Romance Heróico) ou ainda de seis sílabas, com RIMAS toantes ou consoantes, no segundo e

¹⁷² Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

no quarto;.....O ensaísta Menendez Pidal atribui a origem desse gênero ao costume espanhol de “endechar” ou prantear defuntos...¹⁷³

O lamento do poeta remete ao pensamento de Menendez Pidal, demonstrando o conhecimento de Caldas sobre a estrutura formal das formas literárias, como neste caso.

O rastreamento de Caldas Barbosa que ambicionávamos fazer, revela-se esclarecedor na sua ativa participação literária, e abre diante do leitor, **duas poéticas diferentes e entrecruzadas num mesmo poeta, a arcádica ou clássica e a popular.**

Poderemos nos próximos versos cotejar a linguagem da endecha que acabamos de transcrever, com o linguajar muito popular e brasileiro do “**Lundum de Cantigas Vagas**”,¹⁷⁴ que se apresenta com muitas palavras de origem africana e tupi:

LUNDUM DE CANTIGAS VAGAS

Xarapim eu bem estava
Alegre nest’aleluia,
Mas para fazer-me triste
Veio Amor dar-me na cuia.

Não sabes meu Xarapim
O que amor me faz passar,
Anda por dentro de mim
De noite, e dia a ralar.

Meu Xarapim já não posso
Aturar mais tanta arenga,
O meu gênio deu à casca
Metido nesta moenga.

Amor comigo é tirano
Mostra-me um modo bem cru,
Tem-me mexido as entranhas
Qu’estou todo feito angu.

Se visse o meu coração
Por força havia de ter dó,
Porque o Amor o tem posto
Mais mole que quingombó.

Tem nhanhá certo nhonhó,
Não temo que me desbanque,
Porque eu sou calda de açúcar
E ele apenas mel do tanque.

¹⁷³ CAMPOS, *Dicionário de Arte Poética*.

¹⁷⁴ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, v.2, p.238.

Nhanhá cheia de chulices
 Que tantos quindins afeta,
 Queima tanto a quem adora
 Como queima a malagueta.

Xarapim tome o exemplo
 Dos casos que vê em mim,
 Que se amar há de lembrar-se
 Do que diz seu Xarapim.

Estrilho.

Tenha compaixão
 Tenha dó de mim,
 Porqu'eu lho mereço
 Sou seu Xarapim.

O tupi comparece em xarapim, “o que tem o mesmo nome” e cuia, com o significado de “cabeça”. Integrados na fala brasileira, a primeira é usada mais na forma reduzida, “xará”, já a gíria “cuia”, manteve-se na forma original. A origem africana da palavra “angu” é indiscutível, e mantém seu significado de “confusão”, ainda no século XXI. Já quimgombó, da língua africana “Quimbundo”, é um nome para quiabo, e atesta não só a palavra africana introduzida na fala, mas também a popularidade da culinária trazida pelos negros. Hoje na Bahia, o caruru feito com quiabos, é prato típico baiano/brasileiro. Nhanhá e nhonhô eram os nomes que os escravos davam às senhoras e aos senhores, seus donos, e tinham as variantes sinhá, sia, iaiá, nhá, nhanhá, e sinhô, siô, ioiô, nhô, nhonhô.

O linguajar familiar de Caldas é bem distribuído pelos seus versos, confirmando uma “naturalidade brasileira” em seu lundu.

No estrilho, uma pequena partícula “porqu'eu lho” lembra o português lusitano, pela fusões pronominais que propiciam maior justeza métrica. Se, por um lado o uso mais culto se justifica pelo fato de o pai de Caldas ser português e de ele mesmo ter vivido em Portugal desde vinte e poucos anos, isso chama atenção num poema de temática popular e de tendência coloquial. Essa mistura de culturas e de usos de linguagens define o protótipo do brasileiro do último quartel do século XVIII: erudito, por vias européias, já que o conhecimento das ciências e das artes tinha sua matriz no velho continente, mas cheio de novidades no linguajar, nos gostos musicais, no modo de expressar seus sentimentos e construir seus versos.

O “Xarapim” pode ser o Padre Caldas, tantas vezes comparado a Caldas Barbosa, até pelo já mencionado apelido dado por Bocage (Caldas de Prata), que aqui muito sem modéstia, Domingos chama de “mel do tanque”, enquanto a si próprio chama de “calda de açúcar” Ora, mel do tanque é o primeiro produto da cana, bruto, sem aprimoramento, ao contrário da calda de açúcar, que é obtida pelo apuro e refinamento daquela primeira etapa.

A ligação de Caldas Barbosa com as coisas do Brasil aparece não só na linguagem, mas também no orgulho com que ele fala das coisas brasileiras. Sem hesitar, em “**Lundum em Louvor de uma Brasileira Adotiva**” ele apresenta o lundu como brasileiro, sem nem sequer cogitar que a dança pudesse ser portuguesa ou africana:

LUNDUM EM LOUVOR DE UMA BRASILEIRA ADOTIVA¹⁷⁵

Cantigas

Eu vi correndo hoje o Tejo
Vinha soberbo e vaidoso;
Só por ter nas suas margens
O meigo Lundum gostoso.

Que lindas voltas que fez
Estendido pela praia
Queria beijar-lhe os pés.

Se o Lundum bem conhecera
Quem o havia cá dançar;
De gosto mesmo morrera
Sem poder nunca chegar.

Ai rum rum
Vence fandangos e gigas
A chulice do Lundum.

Quem me havia de dizer
Mas a cousa é verdadeira;
Que Lisboa produziu
Uma linda Brasileira.

Ai beleza
As outras são pela pátria
Esta pela natureza.

Tomara que visse a gente
Como nãhá dança aqui;
Talvez que o seu coração
Tivesse mestre dali.

Ai companheiro
Não será ou sim será
O Jeitinho é Brasileiro.(grifo nosso)

¹⁷⁵ BARBOSA, *Viola de Lereño*, v.2, p.274.

Uns olhos assim voltados
Cabeça inclinada assim,
Os passinhos assim dados
Que vêm entender com mim.

Ai afeto
Lundum entendeu com eu
A gente está bem quieto.

Um lavar em seco a roupa
Um saltinho cai não cai;
O coração Brasileiro
A seus pés caindo vai.

Ai esperanças
É nas chulices de lá
Mas é de cá nas mudanças.

Este Lundum me dá vida
Quando o vejo assim dançar;
Mas temo se continua
Que Lundum me há de matar.

Ai lembrança
Amor me trouxe o Lundum
Para meter-me na dança.

Nhanhá faz um pé de banco
Com seus quindins, seus popôs,
Tinha lançado os seus laços
Aperta assim mais os nós.

Oh! Doçura
As lobedas de nhanhá
Apertam minha ternura.

Logo que nhanhá saiu
Logo que nhanhá dançou,
O cravo que tinha ao peito
Envergonhado murchou.

Ai que peito
Se quiser flores bem novas
Aqui tem Amor perfeito.

Pois segue as danças de lá,
Os de lá deve querer;
Esse tem de lá melindres
Nunca tenha malmequer.

Ai delírio
Ela semeia saudades
De enxerto no meu martírio.”

Nesses versos que o poeta chamou “cantigas”, o caráter popular transparece nas expressões da fala coloquial e sem nenhuma aspiração erudita, como “*rum rum*”, onomatopéia

do som das saias em movimento, em “*que vêm entender com mim*”, e “*entendeu com eu*”, e na palavra “*nhanhá*”, que como já vimos, era a maneira como os escravos no Brasil chamavam as suas senhoras.

O dotar uma flor de sentimento, “*O cravo que tinha ao peito Envergonhado murchou*”, não só acentua o caráter poético, como também lhe cunha a origem no popular.

Ainda aproveitando o referencial do cravo, Caldas enumera nos versos seguintes, sentimentos que são nome de flores: “Amor perfeito”, “melindres” (beijos-de-frade, em Portugal), “malmequer” e “saudades”. E arremata criando analogia entre a sementeira das flores, “*saudades*”, com a saudade da sua terra, que a dança despertou. O poeta não perde a oportunidade de maliciosamente – bem ao gosto do lundu-fazer menção às suas investidas amorosas: “*Pois segue as danças de lá*” que se refere às danças do Brasil, e “*os de lá deve querer*”, refere-se a ele próprio, brasileiro, e ainda “*E se de lá tem melindres*”, refere-se aos beijos- de- frade que é o nome popular da flor melindre em Portugal. Ora sendo Caldas Barbosa frade, não é preciso mais nada para entender os versos cheios de malícia entremeada com saudade da terra, costumes brasileiros e atividade amorosa...que a dança lhe trouxe.

O “*Lundum em Louvor de uma Brasileira Adotiva*” traz também a dicotomia entre o lá e cá, a distância entre as duas margens do mar, que ocupa lugar importante na história da literatura brasileira. Fazendo o contraste Brasil/Portugal, o poeta vai buscando suas raízes coloniais e em contrapartida vai tecendo qualidades distintas de uma e de outra terra.

Não há em Caldas a indigesta angústia que eclodiria no século seguinte, martirizando os poetas que levariam nos ombros a tarefa de sustentar o que ele humildemente plantava. Já ali, Caldas Barbosa antecipava a problemática explorada na “Canção do Exílio” (1843), e se nela o indianista Gonçalves Dias (1823-1863) se ateu à natureza da terra, no século que antecedeu o Romantismo, Caldas foi pioneiro e adentrou pelos costumes e a natureza das gentes.

O padre modinheiro não tinha a preocupação de encontrar um perfil para o brasileiro; ele discorria tranqüilo sobre as peculiaridades de sua pátria e marcava território em “*Alheias campinas*”¹⁷⁶.

Caldas Barbosa apresenta as mulheres como devastadoras, na sua intrínseca capacidade de enfeitiçar e amar. Suas mulheres não se apresentam como seres intocáveis pela condição de serem mulheres, e o amor de cunho etérico, platônico. As mulheres de Caldas são todas de carne, despertando paixões e sensações, e quando ele sofre por amor é porque ou a amada não o quer, ou porque ama outro.

Para Caldas não existe o amor intangível, puro, de seres assexuados, pelo contrário, todo o amor do poeta transparece sensualidade, e em “**Crime Gostoso**”, que o autor chama de cantigas, temos doze quadras entremeadas por estribilho. Por ser bastante extensa, vamos transcrever a terceira, a sexta e a sétima quadras e o estribilho, que representam bem o que queremos destacar:

CRIME GOSTOSO

cantiga...

Jurei não amar, e eu amo,
Confesso a minha fraqueza;
Mas não é meu todo o crime;
É também da Natureza.(grifo nosso)

Inda bem ó meu cuidado,
Dizem que o amor é crime,
Eu gosto de ser culpado.

Se é um crime ser amante,
Bem criminoso sou eu;
Mas é tão gostoso o crime,
Que eu gosto bem de ser réu.

Inda bem ó meu cuidado,
Dizem que o amor é crime,
Eu gosto de ser culpado.

Não cuides formosa Elfina,
Que Eu ímpias lições te dite,
Um puro amor é virtude,
É crime amar de apetite.¹⁷⁷(grifo nosso)

¹⁷⁶ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, “À Formosa Armania”, p.361.

¹⁷⁷ BARBOSA, *Viola de Lerenó*, p.112.

Nestes versos, Caldas aproxima a linguagem clássica- “*não cuides formosa Elfina*” - e a linguagem popular- “*mas é tão gostoso o crime*”, desnudando a questão da sensualidade que está integrada no seu estro. A alusão à natureza está clara; mas não é o panorama bucólico que o poeta refere, e sim a natureza humana, que se revela em sua sensualidade tropical e sua brasilidade na gaiatice do título da cantiga: “Crime Gostoso”.

O fazer de Caldas Barbosa revela seu hibridismo, presente ao longo de seus versos. Os temas clássicos e os aspectos populares se aproximam com metros populares, como é o caso de “**Toca a Recolher para a Cidade, Bando de Amor**”¹⁷⁸. São dez quadras intercaladas com um estribilho. O tema árcade mescla a linguagem erudita com a situação prosaica de fins de férias no campo com a volta para a cidade, quando chega o inverno. Nestes versos, o campo não se apresenta no seu bucolismo árcade habitual, ele fervilha de encontros amorosos e o poeta acena com a presença de Amor, para os amantes aceitarem voltar à cidade. O estribilho justifica porque abrir mão daquele estado natural, que floresceu no século XVIII:

TOCA A RECOLHER PARA A CIDADE, BANDO DE AMOR

Agora que os Campos perdem
Sua alegre amenidade,
Correi todos à cidade,
Que ali se recolhe Amor.

O poeta se apresenta como eterno coração vulnerável a um simples olhar, seja se revelando numa linguagem erudita ou popular. Na poesia amorosa de Caldas, os olhos desempenham papel importante no insinuar e depois negar, e também no testemunho do sentimento entre os amantes. A comunicação entre olhares é precoce e bastante romântica para a segunda metade do século XVIII, e Caldas enfatiza o quanto ela é importante diante do disfarce.

Em “**A Dor do Meu Coração**”¹⁷⁹, que ele classifica como “moda”, o poeta dissimula seus verdadeiros sentimentos, que são pura aflição, mas confessa que pelo olhar da amada, que lhe revelou a compaixão, valia a dor do seu coração. Essa moda com repetição do último verso, ao estilo de bordão, soa muito melodiosa. As janelas da alma para o poeta

¹⁷⁸ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p. 182-5.

¹⁷⁹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.46.

figuram em mais de cinqüenta páginas de sua Viola, e para ele, são fontes fidedignas da natureza dos sentimentos; seus versos expressam sua convicção, por exemplo, na “*Linguagem dos Olhos*”,¹⁸⁰ e em “**Não enganar**”.¹⁸¹

Essa última é de um arrebatamento próprio do século XIX, que Caldas não conheceria. O poeta exhibe suas paixões com a certeza de sua sinceridade e fidelidade, pois que a cada estrofe afirma “*Não sou d’enganar ninguém*”. Das oito quadras, transcrevemos as cinco primeiras:

NÃO ENGANAR

Quem quiser saber se eu amo
 Repare em meus olhos bem,
 Eles dizem quanto eu sinto
 Não sou d’enganar ninguém.

Estes meus olhos declaram
 Tudo quanto esta alma tem,
 Inda bem que eles o dizem
 Não sou d’enganar ninguém.

.....
 Não me canso com disfarces
 Digo Amor se quero bem,
 Seja aceito ou não aceito
 Não sou d’enganar ninguém.

Eu me alegro com carinhos,
 Eu m’enfado com desdém,
 Mostro enfado, mostro gosto
 Não sou d’enganar ninguém.

Sei que terno fingimento
 A muito amante convém,
 Mas não sei fingir paixões
 Não sou d’enganar ninguém.

O tema do disfarce não comparece nesses versos que são inusitados no século de Caldas Barbosa; a postura anunciada e os sentimentos assumidos e extravasados aproximam-se do fazer dos poetas do século XIX, que mais livremente externaram seu interior.

Também nos versos de “**Marília Brasileira nas Caldas**”,¹⁸² o poeta adverte aos Pastores, “*Fugi de seus Olhos*”, mas a principal mensagem se traduz em menções às coisas do Brasil, que começa já no gênero :

¹⁸⁰ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.304.

¹⁸¹ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.343.

MARÍLIA BRASILEIRA NAS CALDAS
modinha (grifo nosso)

Pastores que aflitos
 Saúde buscais,
 Em vão esperais
 A Amor escapar
 Estribilho.
 Amor tem Marília
 Por ele ensinada,
 E quando lhe agrada
 Vos sabe matar.

Fugi de seus Olhos
 Tão vivos, e belos,
 Se a Amores, e a Zelos
 Quereis escapar.

Amor etc.

Com outras pastoras
 Eu não a confundo,
 Que de **um novo mundo**
 Vem neste brilhar.(grifo nosso)

Amor etc.

Em vão presumis
 De ter liberdade,
 Que a livre vontade
 Vos vem cativar.
 Amor etc.

Temei de seus olhos
 O doce veneno,
 Que ao pobre Lerenó
 Já fez palpitar.

Amor etc.

Fugi do seu riso
 Que mata brincando,
 Que zomba matando
 E a rir vê chorar.

Amor etc.

Esses versos não deixam dúvida quanto ao propósito de Caldas Barbosa em acentuar o que era próprio de sua terra. Já na forma, ele desusadamente, a chama pela primeira e única vez de “modinha” - leia-se a que vem do Brasil; o tema é árcade e a musa Marília, brasileira. Ao afirmar que não a confunde com outras pastoras, ele atesta **a diferença**

¹⁸² BARBOSA, *Viola de Lerenó*, v.2, p.232.

entre o nativo de Portugal e o que vem do Brasil, nas suas palavras, “*Que de um novo mundo/Vem neste brilhar*”. O poeta mescla a linguagem arcádica, com certa irreverência já nos dois primeiros versos, quando alude aos Pastores que buscam saúde, aflitos, e arriscam a morrer pelo veneno destilado dos olhos da musa que com seu riso, mata brincando. Ele próprio se oferece como exemplo do que o “doce veneno” fez ao seu coração. Como já experiente nas sensações despertadas pela brasileira, ele dá conselhos e indica o melhor comportamento, bem dentro da literatura de preceitos, moralista, ainda mais que *Marília nas Caldas*, não deixa de ter relação com o próprio nome do poeta...

O hibridismo de Caldas Barbosa se revela mais uma vez em “**A Ternura Brasileira**”¹⁸³:

A TERNURA BRASILEIRA
cantigas

Não posso negar, não posso,
Não posso por mais que queira,
Que o meu coração se abrasa
De ternura Brasileira.

Uma alma singela, e rude
Sempre foi mais verdadeira,
A minha por isso é própria
De ternura Brasileira.

Lembra na última idade
A paixão lá da primeira,
Tenho nos últimos dias
A ternura Brasileira.

Vejo a carrancuda morte
Ameigar sua viseira,
Por ver que ao matar-me estraga
A ternura Brasileira.

Caronte que chega a barca,
E que me chama à carreira,
Vê que o batel vai curvando
Coa ternura Brasileira.

Mal piso sobre os Elísios,
Outra sombra companheira
Chega, pasma, e não conhece
A ternura Brasileira.

Eu vejo a infeliz Rainha
Que morre em ampla fogueira,
Por não achar em Enéias
A ternura Brasileira.

¹⁸³ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.298.

Do mundo a última parte
 Não tem frase lisongeira,
 As três que a têm não conhecem
 A ternura Brasileira.

Do mundo a última parte
 Foi sempre em amar primeira,
 Pode às três servir de exemplo
 A ternura Brasileira.”

A cantiga parece ser do fim da vida de Caldas Barbosa e apresenta uma linguagem erudita, a serviço da cultura do poeta mestiço, que cita nos versos personagens da Eneida de Virgílio (70-19 a.C.). É interessante observar que o poeta entra na barca de Caronte, que leva os mortos para o Inferno, mas essa se curva sob a ternura brasileira e ele pisa nos Campos Elísios, que é o paraíso para onde vão heróis e bem aventurados. Caldas Barbosa usa a ternura brasileira como capacidade para melhorar o comportamento, e como atributo de uma alma “singela e rude”, e ainda constata que se o herói Enéias tivesse a ternura brasileira, a epopéia de Virgílio teria outro desfecho, de vez que a Rainha (Dido) não teria sido desprezada, e, portanto não teria se autoimolado na fogueira.

Em fins do século XVIII, Caldas já fazia apologia de características da identidade brasileira. Não é habitual entre os historiadores da literatura que descrevem o dengue, a ternura e outras características brasileiras, remeterem o leitor ao padre modinheiro, que as resgatou do anonimato, dando-lhes nome e fazendo delas, atributos da musa literária brasileira, a ponto de se declarar nestes versos do fim da vida, em Portugal, ainda impregnado de brasilidade.

A maneira muito pessoal de escrever os versos coloca Caldas Barbosa num patamar facilmente identificável, de vez que ele aproxima a linguagem educada com figuras mitológicas, e aspectos populares numa linguagem coloquial cheia de brasileirismos.

Em “**Chuchar no Dedo**”,¹⁸⁴ que ele não classifica como nenhum gênero, o deus Amor é pródigo com todos, menos com o poeta que mistura frases como “*Hei de me poupar amando/ Ir servindo sempre a medo*, com expressões não só populares, mas deselegantes, a menos que se tenha em mente, a finalidade musical de entretenimento:

¹⁸⁴ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.260.

CHUCHAR NO DEDO

.....
 Hei de me poupar amando
 Ir servindo sempre a medo,
 Porque os outros lambem tudo
 E cá eu chucho no dedo.

Pobre de mim
 Ai coitadinho!
 Fico chuchando
 No meu dedinho.

As nove estrofes intercaladas por estribilho talvez fossem cantadas com entonações e trejeitos para provocar o riso nos saraus cortesãos, ademais o verbo chuchar exigiria o complemento “o dedo”, e não “no dedo,” o que enfatiza o aspecto coloquial, popular, e até mesmo infantil. Essa é uma característica do poeta, que nunca se mostra em linguagem de mau gosto ou chula, ainda que se consuma em amor. Este é o caso de “**Moda das Caldas**” que tem sete quadras e estribilho, das quais transcrevemos a primeira, terceira, quarta e quinta:

MODA DAS CALDAS¹⁸⁵

Ai de mim, que estou perdido,
 De mim mesmo, tenho horror;
 Curei o meu mal antigo,
 Porém temo um mal maior.

Que sinto nas águas?
 Tão grande calor!
 É que Amor é fogo,
 E aqui vive Amor.

Vai lavrando veia em veia
 Um fogo devorador,
 Nunca ergue viva chama,
 Mas consome em seu calor.

Que sinto, etc.

De um mal que eu não conheço,
 Uma dor que não é dor,
 Os sinais não são de morte
 Seu efeito ind’ é pior.

Que sinto, etc

É um certo frenesi
 Seja o motivo qual for,

¹⁸⁵ BARBOSA, *Viola de Lereño*, p.197.

Que me faz perder o siso,
E a razão me faz transpor.

Como em “Marília Brasileira nas Caldas”, o poeta alude à saúde do corpo que busca a cura nas águas termais, mas que fica indefeso diante da ação de Amor. Quando o autor refere os indícios do mal de Amor, na terceira estrofe, a intertextualidade entre este texto e o soneto cinco de Camões fica evidenciada, e mais uma vez aproxima Caldas Barbosa da tradição camoniana.¹⁸⁶

A ação de Amor é uma constante em seus versos, que sempre falam do sentimento que o deus menino impõe aos mortais. Mais do que um simples sentimento, ele o apresenta com o poder de aprisionar e escravizar, e descreve com alegria o cativo imposto, mas desejado, como podemos ler em “**Por Este Preço quem não será Cativo**”, que o poeta classifica como cantigas:

POR ESTE PREÇO QUEM NÃO SERÁ CATIVO¹⁸⁷
cantigas

Graças ao Céu! Sou Cativo,
E é feliz meu Cativo;
Amor me comprou por preço
Que vale mais que o dinheiro:

Uns olhos lindos
Cabelo loiro
Corpo bem feito (grifo nosso)

Digam todos, todos digam
Se não vale mais que o oiro?

Vai a cobiçosa gente
Vender por oiro a vontade;
Mas eu dou por melhor preço
Minha cara liberdade:

Uns olhos, etc.
O lindíssimo semblante
Ninguém vê da minha bela,
Que não ofereça a Amor
Ser seu Escravo por ela:
Uns olhos, etc.

Eu não quero da Fortuna
Os bens, que em seu cofre tem,

¹⁸⁶ ... Amor é um fogo que arde sem se ver; /é ferida que doi, e não se sente; /é um contentamento descontente; /é dor que desatina sem doer. Trata-se do soneto de número 5, conforme edição da “Lírica” de Camões organizada por Aires da Mata Machado Filho. São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1982.

¹⁸⁷ BARBOSA, Viola de Lereño, 73.

Que todos eles não valem
A metade do meu bem:

Uns olhos, etc.

Qu'importa o metal luzente,
Que tanto adora a ambição?
Se não pode contentar
O meu terno coração:

Uns olhos, etc.

Com as riquezas de Amor
Não ponha a sorte a riqueza;
Que é maior que o da Fortuna
O poder da Natureza:

Uns olhos, etc.

O tema é o amor cativo, mas cheio de libertação, pois que concede o discernimento para eleger o que é mais importante entre o amor e os bens materiais, aqui representados pela mitológica Fortuna.

Caldas Barbosa aborda um tema bem popular quando discorre sobre as diferenças entre ter riquezas e não ter amor, e não dispor do ouro, mas ter o “terno coração” contente. Mais uma vez ele ressalta a ternura, como qualidade do poeta que é, e não tem pudor ao mencionar a submissão das gentes, - “*vender por oiro a vontade*” - fruto da ambição material. É preciso não esquecer que ele próprio vivia protegido financeiramente, e nos versos fica claro que só o amor justificaria a perda da liberdade, e não hesita em mencionar o cativo, sendo ele mulato, filho de africana, nascido em pleno processo de escravidão negra.

Nessa pequena análise da “Viola de Lereño”, pudemos confirmar nossa convicção da brasilidade e do hibridismo poético de Caldas Barbosa manifestado em duas poéticas distintas e cruzadas, como já referimos.

CONCLUSÃO

As propostas referidas na Introdução deste trabalho e desenvolvidas ao longo de três capítulos trazem algumas certezas e outras, nem tanto. Fica expressa a consciência de que algumas indagações não foram respondidas, e que foram feitas para levantar questões que pudessem despertar o interesse para determinados assuntos, com vistas a futuros trabalhos.

A questão inicial coloca algumas vertentes que afloraram no Brasil colônia e que tiveram papel formativo nas etnias, na cultura, na música, na literatura, na religião e no imaginário brasileiros. Destacamos a miscigenação das raças, principalmente entre a branca e a negra como irradiadoras do processo formativo do povo surgido a partir do século XVI. Da população indígena destacamos a contribuição para a Língua Portuguesa que se encorpava com novos vocábulos tupi-guarani, além dos de origem africana, caracterizando a linguagem do Brasil colônia. A partir da população negra buscamos nos ritmos trazidos de outro continente a linguagem onde se estruturou a música brasileira, e a partir da fusão das três raças formativas, o que se pode chamar de comportamento ou jeito de ser característicos do homem colonial brasileiro.

Ainda em nossa proposta inicial, detectamos a primeira manifestação literária brasileira, o surgimento da “musa gaiata” e o afloramento da vertente do riso, na obra de Gregório de Matos Guerra. Manifestações que se completam, na literatura do século XVIII, com representantes árcades que concretizam as suas poéticas dentro dos moldes literários do período e que transitam pela erudição européia.

No segundo capítulo tratamos das manifestações musicais coloniais e das que originaram raízes à música brasileira, como o lundu. As controvérsias sobre o nascedouro de umas e outras foram explicitadas e, ao menos em parte, esclarecidas, ao que tudo indica, tendo em vista o trânsito e a fusão entre a cultura européia representada por Portugal e as manifestações que emergiam na colônia. Impõe-se considerar a miscibilidade e mobilidade das raças que forjaram o amálgama cultural que caracterizou o fazer colonial do século XVIII e até mais tarde, no século XIX. O trânsito das manifestações musicais, como a popularização da modinha que saiu dos salões para as ruas e o aburguesamento do lundu que saiu das ruas e subiu aos salões, é representativo de um processo rico e complexo de amalgamento ocorrido no Brasil colônia. É possível ainda admitir que a música é o fator cultural onde mais se observa a coletivização social, e no Brasil colônia ela foi veículo de aproximação, não de ideais de classe ou igualdade fraternal, mas de interação.

Fechamos o segundo capítulo com um destaque para a modinha na sua representatividade de “música brasileira” no século XVIII. Na busca das origens da modinha, que tanto ocupou o estudo de musicólogos detectamos sua presença irrefutável no século XVIII, como “modinha brasileira”, dando a ela uma nacionalidade quando ainda não havia uma literatura plenamente brasileira, que só foi consolidar-se no século XIX. A constatação de que a música brasileira surgiu antes da literatura brasileira, fica enfatizada pelo uso dessa manifestação musical pelos escritores, com a finalidade de conferir identidade e cor local às obras literárias no século XIX, como enfatizamos na análise de romances representativos.

Por outro lado, se a música foi fator auxiliar na consolidação da literatura brasileira, não podemos deixar de lembrar a oralidade, como fator de memória e registro para a estruturação dessa literatura. No decurso deste trabalho, a oralidade que tem procedência musical, aparece ao lado da escrita confirmando os binômios que caracterizaram principalmente o século XVIII colonial: brancos e negros, rua e salão, Corte e colônia, erudito e popular, oral e escrito, entre outros.

No terceiro capítulo, destacamos Domingos Caldas Barbosa e rastreamos sua obra na busca de sua participação na Literatura Brasileira. Ainda que persista um período obscuro na trajetória de vida de Caldas Barbosa, abrangendo alguns anos de sua juventude, foi possível traçar uma linha de produção literária significativa. Pela proposta de realizar uma dissertação de mestrado nos limites formais e cronológicos, foi inviável estender a pesquisa

para além das fronteiras temporais e geográficas, mas as conclusões a que chegamos esclarecem e valorizam aspectos relevantes do fazer do padre modinheiro num trabalho contínuo e permanente.

Nossa afirmação de que seus versos devem ser lidos e entendidos como manifestação autêntica do estro brasileiro colonial advém da leitura minuciosa da “Viola de Lerenó”, onde detectamos a mais legítima semente de brasilidade e o hibridismo de Domingos Caldas Barbosa. Através dela encontramos duas poéticas diferentes e entrecruzadas num mesmo poeta, a clássica e a popular concretizadas em versos árcades e quadras populares.

A coletânea de suas poesias, das quais analisamos algumas, apresenta muitas formas literárias por ele mesmo denominadas “cantata”, “endechas”, “glosa”, “lundum”, “cantigas”, entre outras, e nelas, a brasilidade se impõe seja na linguagem ou nas evocações que Caldas realiza, como no “Lundum em favor de uma Brasileira Adotiva”, “Marília Brasileira nas Caldas”, ou em “A Ternura Brasileira”.

O nome de Caldas é quase sempre seguido de adjetivos como “modinheiro”, “tocador de viola”, “cantador de lundus”, e outros mais. Passados dois séculos de sua morte, já não é mais possível inseri-lo no estudo da música, pois que seu lugar é definitivamente na Literatura.

Se Gregório é estudado a partir da manifestação literária, apesar de ser um cantador também, porque não teve a dolorosa experiência de ter colada em sua produção alguma música que camuflasse seu estro, Caldas pode exercer sua brasilidade cantando e isso foi benéfico para a literatura, que pode se valer das edições de sua obra para conhecê-lo. No entanto, por outro lado, o perfil de cantador fez com que o nosso autor passasse despercebido por muitos estudiosos que, desestimulados por uma melodia que nem era dele, o desprezaram.

Para realizar a análise musical da obra de Caldas Barbosa seria preciso termos em mãos suas partituras, e o que temos são suas letras. Ele não era um compositor, era um escritor, nem só de versos, como pudemos constatar.

A importância de sua participação na Corte portuguesa como cantador se deve à expressão do novo homem que surgia, fruto de uma intensa interação entre as emanções que formaram o “ethos” brasileiro. Se a música possibilitou que Caldas Barbosa levasse para os salões portugueses a realidade da colônia, já em processo de autonomização, está mais que na hora de lermos atentamente o que escreveu e constatarmos que em fins do século XVIII havia em Lisboa um escritor brasileiro produzindo Literatura Brasileira.

BIBLIOGRAFIA DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA

Viola de Lerenó:

Volume I-Lisboa, Oficina Nunesiana, 1798.

Volume I-Lisboa, 1806 (não há certeza).

Volume I-Bahia, Tipografia de Manoel Antônio da Silva Serva, 1813.

Folheto I-Lisboa, Tipografia Rolandiana, 1819.

Número I-Lisboa, Impressão de João Nunes Esteves, 1825.

Volume II-Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1826.

Viola de Lerenó - 1º Volume. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

Viola de Lerenó - 2º Volume. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944.

Viola de Lerenó – 1º e 2º volumes. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença, 1980.

Coleção de poesias feitas na feliz inauguração da estátua eqüestre de El-rei Nosso Senhor Dom José I em 6 de junho de 1775.

Descrição da grandiosa quinta dos senhores de Belas, e notícia do seu melhoramento. Lisboa, Tipografia Régia Silviana, 1799.

A doença. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1777.

Epitalâmio nas felicíssimas núpcias do ilustríssimo e excelentíssimo senhor Antônio de Vasconcelos e Sousa. Lisboa, Régia oficina tipográfica, 1777.

A Escola dos ciosos. Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1795.

História sagrada em verso. Terceira impressão. Lisboa, Impressão de Alcobia, 1819.

Narração dos aplausos com que o Juiz do Povo e Casa dos Vinte-Quatro festeja a felicíssima inauguração da estátua eqüestre. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1775.

Recopilação dos principais sucessos da História sagrada em verso. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica. 1776.

Recopilação dos principais sucessos da História sagrada em verso. Segunda impressão. Lisboa, Oficina de Antônio Rodrigues galhardo. 1793.

A Saloia Namorada, ou O Remédio é Casar. Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1793.

Os viajantes ditosos. Lisboa, Oficina de José de Aquino Bulhões, 1790.

A vingança da cigana. Lisboa, Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1794.

História Sagrada em verso. Terceira impressão. Lisboa, Impressão de Alcobia, 1819.

BIBLIOGRAFIA SOBRE DOMINGOS CALDAS BARBOSA¹⁹⁰

BARBOSA, Francisco de Assis. *Achados do vento*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

BARBOSA, Januário da Cunha. “Biografia de Domingos Caldas Barbosa”, *In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo IV. 1842.

MARTINS, Heitor. O Retrato de Lerenó, *In Minas Gerais* (Suplemento Literário) Belo Horizonte, 31/10/1970.

MOITA, Luís. *O Fado, canção dos vencidos*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936.

MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Serenatas e saraus*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901-1902.

SILVA, Joaquim, Norberto de Sousa e. *A Cantora brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878.

VARNHAGEN, F. A. de. “Biografia de Domingos Caldas Barbosa”, *In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo 14, 2. ed.1879.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins - Instituto Nacional do Livro, 1977.

¹⁹⁰ Segundo Suêtonio Soares Valença, “Viola de Lerenó”, p.33.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Melânia da Silva. Caldas Barbosa .In: *História da Literatura Brasileira*. Dir. de Sílvio de Castro. v.I. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 4. ed. São Paulo: Saraiva.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.-Editores, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1980.

ARARIPE JR, T. A. *Gregório de Matos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1910.

ARAÚJO, Emanuel de. *O Teatro dos Vícios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

ARAUJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARCHANJO, Samuel. *Folhas que o vento levará*. Escolas profissionais Salesianas-Crônicas Musicais da Revista Dom Bosco.

BARBOSA, Domingos Caldas. *A Vingança da cigana*. Biblioteca Nacional Digital.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno. Vol I e II*. (prefácio de Francisco de Assis Barbosa). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno. vol. I e II* (prefácio de Francisco de Assis Barbosa e Introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença). Brasília: Civilização Brasileira. INL, 1980.

BRAGA, Osvaldo de Melo. *Obras completas de Laurindo José da Silva Rabelo*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1946.

BIBLIOTECA NACIONAL (diretor: Adonias Fº) *Música no Rio de Janeiro Imperial*. Gráfica Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1962.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39. edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/SEEC, 1977.

CALASANS, Milton. *Modinhas Imperiais*. Santa Maria: Imprensa Universitária. UFSM.

CAMÕES. *Sonetos*. Edição comentada e anotada por Izeti F. Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Maria do Carmo. *Barroco e sentimento nativista na poesia de Gregório de Matos*. In: *História da literatura brasileira*. v.1. Dir. Sílvio de Castro. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada: O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edusp, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade-estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. vol. 9 (*momentos decisivos*). ed. Rio de Janeiro: Itatiaia. Belo Horizonte, 2000.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de Versificação Portuguesa-teoria moderna da versificação*. 2. ed. refundida. Lisboa: Portugália, 1965.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 12. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1964.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira - Origens e Unidade*. v.II. São Paulo: EDUSP, 1999.

CASTRO, Ariel. *Literatura e Sociedade no Brasil Joanino, in: História da Literatura Brasileira*. v.I. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia como expressão da cultura - sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1945.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DICIONÁRIO GROVE de Música. ed. concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DINIZ, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: UFRecife, 1969.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA-Popular, *Erudita e Folclórica*. 2. ed. São Paulo: A Editora, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*, 21. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981.

GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

GOMES, Eugênio. *Vieira – Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR, 1971.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Obras Completas*. v. 1(org. M Rodrigues Lapa.) Rio de Janeiro: MEC-Instituto Nacional do Livro, 1957.

GRAÇA, Fernando Lopes. *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais: cadernos “Inquérito”*. Lisboa: Editorial “Inquérito” Ltda., 1940.

HEITOR, Luiz. *Música no tempo desta Casa*. Lisboa: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil.

HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

KIEFFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIEFFER, Bruno. *História da Música Brasileira-dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LANGE, Francisco Curt. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra: Gráfica Coimbra, 1966.

LIMA, Edílson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: USP, 2001.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As Mulheres de Mantilha.(romance histórico)*. 3. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

MARTINS, Guimarães. *Catullo da Paixão Cearense: Luar do Sertão e outros Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações SA, 1965.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil-desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENDES, Brito. *Canções populares do Brazil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos: Editor Rio de Janeiro. (Impresso na cidade do Porto).

MOOG, Vianna. *Bandeirantes e Pioneiros- Paralelo entre duas culturas*. Porto Alegre: Globo, 1954.

MORAIS, Manuel. *Domingos Caldas Barbosa, Muzica escolhida da Viola de Lerenó (1799)*. Portugal: Estar, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. Autêntica*. Belo Horizonte, 2002.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música. Sínteses da Cultura Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura Brasileira-das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1959.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das Creanças e do povo e Danças Populares*. Collecção Icks- Série A- Minas Gerais: Livraria Fº Alves/ Ailllaud e Bertrand, 1911.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Fragments para uma história da Música em São Paulo: separata do volume "IV centenário da Fundação da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Gráfica Municipal, 1954.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: UFG, 1982.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1932.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. tomo I e II. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

ROMERO, Sílvio. (colab. João Ribeiro). *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Luiz Antonio Barreto (org.). Rio de Janeiro: Imago, 2001.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira - dos primeiros cronistas aos últimos Românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna. Poesia Brasileira*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um Rio Chamado Atlântico-A África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SOLER, Luís. *As Fronteiras Últimas entre Música e Poesia*. Separata da revista Estudos Universitários. v.9, n.4- out. /dez., 1969.

SOUZA, Laura de Mello e (org.) *História da Vida Privada no Brasil.- Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TAUNAY, Visconde de. *José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular-da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *A Música popular no Romance Brasileiro*. v.I: séc XVIII e XIX.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5. ed. Brasília: Editora UnB, 1998.

WISNIK, José Miguel. (org.) *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. São Paulo: Cultrix, 1976.