

Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates políticos e musicais na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional.*

ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM**

RESUMO: Este artigo faz um recorte do universo da circulação de canções na cidade do Rio de Janeiro no século XIX e início do XX. É dado destaque à produção de dois estudiosos da história e cultura brasileiras à época: o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva, e seu volume *A Cantora Brasileira*, de 1871, e o folclorista Mello Moraes Filho, com a reedição deste volume, em 1901, denominando-o *Serenatas e Saraus*. Entre modinhas e lundus, a diversidade do cancionário vai sendo construída de forma a evidenciar o que se considerava o caráter nacional no discurso desses homens de letras ao dialogar com as ideias e pares de sua época. A música popular no século XIX é um local de embates sobre a identidade nacional e a questão racial.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; Rio de Janeiro; cancionário.

Popular music in the nineteenth century Brazil: scholars and political and musical issues constructing “modinhas” as a representation of national identity.

ABSTRACT: This article studies an excerpt of the songs universe in the city of Rio de Janeiro in the nineteenth and early twentieth centuries. It gives emphasis to the production of two scholars of Brazilian history and culture at the time: the historian Joaquim Norberto de Sousa Silva, and his volume *A Cantora Brasileira* [The Brazilian Singer], from 1871, and folklorist Mello Moraes Filho, with the new edition of this volume in 1901 named *Serenatas e Saraus* [Serenades and Soirees]. The diversity of a national songbook is developed between “modinhas” and “lundus” in order to highlight what was considered the national character in the speech of these men of letters to get acquainted with the ideas and pairs of their time. Popular music in the nineteenth century is a place of clashes on national identity and race.

KEYWORDS: popular music; Rio de Janeiro; songbook.

* Este artigo é uma adaptação do capítulo 1 da dissertação de mestrado “A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX”, de minha autoria, defendida em 21/02/2006 no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

** **Uliana Dias Campos Ferlim** é professora do Departamento de Música da UnB. Formada em Ciências Sociais e Música Popular pela Unicamp, tem mestrado em História Social da Cultura pela mesma universidade. Atualmente, dedica-se ao curso de Licenciatura em Música e tem interesse nos temas do canto e canção popular, aprendizagem informal, ensino a distância e música popular. **E-mail:** uferlim@gmail.com

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Dentre os vários estudos sobre música brasileira que surgiram a partir da primeira década do século XX, é observação comum que, desde o século XVIII, houve uma definição de uma identidade sonora para a nação que teria se revelado, no século XIX, em dois grandes gêneros da música brasileira: a modinha (representando um tipo de canção que tem como tema primordial o amor romântico) e o lundu (representando uma manifestação de negros), dos quais todos os outros gêneros teriam evoluído.¹ Diante da afirmação de que as modinhas e os lundus seriam os verdadeiros pilares da nossa música popular, deparamo-nos com uma profusão de teses explicativas da origem desses gêneros musicais. Por vezes a modinha é reconhecida como de proveniência erudita europeia incontestável, como nos afirma Mário de Andrade em *Modinhas Imperiais* (apud TINHORÃO, 1986). Outras vezes, através de longos percursos factuais cronológicos buscados nas mais diversas fontes históricas (coletâneas literárias, documentos oficiais ou relatos de viajantes, entre outros), afirma-se que a modinha nasceu com o mulato Domingos Caldas Barbosa, brasileiro, e que a despeito de sua origem popular, ele a teria levado à corte imperial em Portugal no final do século XVIII, onde ela teria inspirado compositores eruditos que teriam se apropriado dela, chegando mesmo a “deturpá-la”.² Para os adeptos desta concepção, somente no século XIX a modinha retornaria aos salões imperiais brasileiros e finalmente, já no final do século, às ruas, sendo reapropriada pelas camadas populares.

O lundu também é reconhecidamente um tema controverso. A busca pela conceituação do que seria o lundu passa pelo registro das primeiras aparições da palavra “lundu”, donde se verificam inúmeras variações ortográficas, designando ao mesmo tempo dança e batuque dos negros, até sua transformação em lundu-canção em finais do século XVIII, quando aparece como canção urbana, alcançando grande importância no século XIX (cf. SANDRONI, 2001, p. 39-43). Originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou do fado, não se sabe ao certo, o único argumento

¹ Refiro-me aos seguintes estudos que tomam este dado como pressuposto, ou então como objeto principal de suas análises: Andrade (1980); Alvarenga (1950), discípula de Mário de Andrade; Araújo (1963); Tinhorão (1972 e 1986); Kiefer (1976); e Vianna (1995).

² Tinhorão afirma que esse é o percurso originário da modinha e afirma que quem primeiro atentou para este fato foi Araújo (1963).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

sobre o qual há concordância é na sua origem de caráter popular e negra,³ isto é, proveio das manifestações dos negros brasileiros, e no século XIX, seguindo percurso semelhante – porém inverso – ao da modinha, chegará ao gosto da elite; chegará aos salões, graças a sua associação com textos humorísticos que sujeitos das classes mais altas realizarão. A este gênero denominou-se “lundu-canção”.

Não raro o corolário dessas análises sobre a música se atém ao que denomino de convergência racial democrática. Imputa-se à modinha uma origem *nobre e branca*, europeia (senão uma origem, pelo menos uma essência, capaz de identificar um padrão europeu), principalmente no que diz respeito à linguagem harmônica, e ao mesmo tempo um desenvolvimento que a faria chegar às camadas populares (entenda-se também, negras) no final do século XIX. E de outra feita, seguindo caminho semelhante, porém de mão inversa, o lundu, incontestavelmente para todos os estudiosos, de origem *popular e negra*, um batuque de escravos e libertos, teria “evoluído”, se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX, o que revelaria para os gêneros modinha e lundu um processo cultural racialmente convergente, em uma palavra, *mestiço*, representando o caráter *nacional e popular* da música produzida neste país.

Tentar mostrar o quanto é complicado pensar nos termos da convergência racial democrática tendo como ponto de enfoque as manifestações musicais, partindo da constatação de que este é um discurso construído em um determinado momento histórico (mas que chegará, com diversas nuances, é certo, aos dias atuais nos estudos sobre cultura brasileira, e sobre música especificamente), e demonstrar as implicações sociais e os principais sujeitos que o fizeram singularmente possível em um dado momento histórico – a passagem do século XIX ao XX – será um dos caminhos deste artigo. Em outras palavras, a questão da identidade nacional nesta época tem uma versão musical, que tem ligações com a questão racial, que terá um lugar de destaque por um longo tempo nas discussões sobre identidade brasileira. Vale dizer que a produção de canções em âmbito mais amplo, ou massificado, também será contagiada pela questão da identidade nacional, no sentido de que os diversos sujeitos que a ela

³ Pude perceber que esta concepção é comum entre Mozart Araújo (1963), Mário de Andrade (1980), Oneyda Alvarenga (1950), José Ramos Tinhorão (1986), Bruno Kiefer (1976), só para citar alguns nomes significativos de estudiosos da música popular brasileira no século XX.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

se dedicaram (à produção de canções), também dedicar-se-ão a este tópico significativo da vida social. É neste contexto mais geral de discussões sobre a formação nacional que o presente artigo entende abordar o universo da produção e circulação de canções em fins do século XIX. Como um tom fundamental a nos afinar a escuta das diversas vozes dos sujeitos que participaram deste momento histórico, ele nos permite entrar em contato com as ideias e elaborações de discursos desses indivíduos e ouvir como dialogam com o mundo à sua volta, ainda que seus temas extrapolem o da identidade nacional.

Música popular: mercadores, estudiosos e cantores de “alma brasileira”

Pelo tempo, os mais importantes editores são: o Garnier, que edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura; o Laemmert, que se especializa em edições de obras científicas ou sérias e o Quaresma, editor de baixas-letas e que, por isso mesmo, é popularíssimo (EDMUNDO, 1938, p. 702).

A atividade de imprensa iniciou-se no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, com a vinda da corte para cá, em 1808, e a liberação para a instalação das tipografias. Se o mercado de livro pode ser definido como “pacato e incipiente” para as primeiras décadas do século XIX, as últimas décadas, animadas pelo ideário republicano e pelas intensas transformações de natureza econômica, social, política e cultural, representaram outra realidade de caráter mais dinâmico.⁴ De 1870 a 1900 encontram-se 121 firmas vinculadas ao comércio de livros, que não raro associavam aos livros a comercialização de outros produtos como material para escritório, papelaria, jogos, e mesmo águas perfumadas, guarda-chuvas e objetos de uso pessoal. Era comum a especialização do comércio, dado o pouco capital dos comerciantes para a compra de estoque variado e assim encontram-se livrarias acadêmicas, ou literárias, ou científicas, jurídicas etc. Apesar do grande número de empresas, é possível observar que poucas tiveram vida longa. Destas 121, menos da metade chegou a atingir cinco

⁴ Acompanho aqui a argumentação de El Far (2002, p. 22 e ss.).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

anos de existência. De qualquer forma, a presença de dezenas de livrarias demonstrava que esse não era um negócio para poucos proprietários, o que atesta a intensa movimentação urbana e um crescente público de diferentes gostos literários.

Se Luís Edmundo, através de seu relato acima, nos dá um panorama dos principais editores na ativa na passagem do século XIX para o XX, é importante atentar que havia dezenas de outros em busca de um lugar privilegiado no comércio de livros, e que suas atividades se pautaram pela competitividade, a revelar um movimento crescente na compra e venda de livros no Rio de Janeiro. Muitos livreiros tiveram diferentes sedes para as suas lojas e diferentes sócios. Alessandra El Far (2002) nos indica que este movimento era comum no mercado de livros antes de um estabelecimento próximo do definitivo para alguns livreiros de sucesso. A Rua do Ouvidor era lugar de destaque para as mais famosas livrarias, como a Garnier e Laemmert, porém o comércio se estendia aos arredores.

Outro fato a demonstrar o crescente desenvolvimento das atividades literárias era que muitos livreiros se dedicaram também à edição e impressão, e não somente à compra e venda. Dentre alguns destes, encontra-se o personagem Pedro da Silva Quaresma. Dono da Livraria do Povo, ele passou a editar livros a partir da década de 1890. Examinando as páginas de propagandas de um de seus títulos disponíveis, encontram-se: *O cozinheiro popular*, dedicado à culinária popular, *Manual do namorado*, destinado a ensinar aos moços a maneira correta de agradar às moças e ainda dizia que continha mais de cem cartas de amor de “estilo elevado”! Outro título curioso era *O fisionomista*, destinado a desenvolver técnicas para conhecer o caráter das mulheres. Ótima dica para o rapaz “conhecer sua noiva” e procurar a pessoa certa: esta era a sua funcionalidade. Daí depreende-se o julgamento de Luís Edmundo, que classifica Pedro da Silva Quaresma como editor “de baixas-letras”, em contraposição às grandes obras e aos interesses mais nobres da Garnier e Laemmert. Dentre o conjunto de obras editadas por Quaresma, que podiam ir da culinária à biblioteca infantil, outra de suas coleções, observamos que ele tinha especial apreço pelas modinhas. Quaresma descobriu um filão de mercado editorial e organizou uma série de obras populares, que eram conjuntos de canções, e deu o título a esta série de Biblioteca da Livraria do Povo. De preço bem acessível, a maioria custava 1\$000 ou

2\$000 (o equivalente ao preço de um jornal diário, por exemplo), pareciam livros de cordel, tanto pela qualidade do papel quanto pelo tamanho dos livrinhos. Ao final de um desses livros, *Mistérios do violão*, uma página de propaganda dava a relação dos títulos da Livraria do Povo publicados até 1905 (NEVES, 1905):⁵

Título	Preço	Observações
<i>Cancioneiro Popular</i>	2\$000	Indica que é organizado por Catulo da Paixão Cearense. Ele dá a referência das músicas que devem ser usadas para cantar suas poesias. Tem mais de 200 páginas.
<i>Lira Brasileira</i>	1\$000	Escritas e colecionadas por Catulo.
<i>Choros ao Violão</i>	1\$000	Livro de modinhas de Catulo.
<i>Trovador Marítimo</i>	---	Indica ser um grosso volume.
<i>Trovador Moderno</i>	1\$000	Organizado por Francisco Afonso dos Santos
<i>O Cantor de Modinhas Brasileiras</i>	1\$000	"...todas as modinhas do palhaço Eduardo das Neves e do barítono cancionista Geraldo de Magalhães". Indica ter o retrato de Eduardo das Neves.
<i>Trovador da malandragem</i>	1\$000	Indica ser o último lançamento do "popularíssimo cantor Eduardo das Neves"
<i>Lyra de Apollo</i>	2\$000	Coleção de João de Souza Conegundes. Em torno de 300 páginas. Capa desenhada por Julião Machado
<i>Lyra Popular</i>	3\$000	Organizado por Custódio da Silva Quaresma. Mais de 400 páginas
<i>Trovador de Esquina</i> (ou repertório do capadócio)	2\$000	Indica que contém também a revista de Souza Bastos "Tim Tim por Tim Tim".
<i>Serenatas</i> (modinhas e lundus chorosos)	1\$000	---
<i>Trovador Brasileiro</i>	2\$000	Tem em torno de 200 páginas
<i>Poesias do Zinão</i> (volume de modinhas e fadinhos portugueses)	1\$000	1 volume

O *Trovador marítimo* revelava-se um grande sucesso. Uma edição de *O trovador da malandragem*, já nos idos de 1926 (o que por sua vez indica também o sucesso deste volume), indicava, em sua página de propaganda, que "de todos os volumes publicados, este é o que tem maior aceitação do público". Eram sete grandes edições de 10.000 exemplares cada uma. O sucesso de Quaresma também pode ser medido pela atividade de sua empresa: o seu capital passou de 40 para 200 contos de réis em apenas cinco anos (EL FAR, 2002, p. 26).

Vejamos que Catulo da Paixão Cearense tem forte presença. Os três primeiros volumes citados são organizados por ele, inclusive contendo suas

⁵ As observações são por minha conta. Os títulos em negrito foram obras consultadas na Divisão de Música da Biblioteca Nacional (DIMAS/BN). Essa mesma página de propaganda está presente também na contracapa do *Trovador brasileiro*, de 1904 (TROVADOR, 1904).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das "modinhas" como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

composições. Eduardo das Neves também aparece, ao lado do cançonetista Geraldo de Magalhães. A revista de Souza Bastos “Tim Tim por Tim Tim” também é motivo de destaque. Choro, serenata e violão estão ao lado de modinhas de capadócio, recitativos, fadinhos portugueses, lundus e teatro de revista. Moderno, brasileiro, popular e malandro são adjetivos muito aplicados na coleção do livreiro Quaresma, no início do século XX.

À exceção de *O trovador marítimo*, que é um volume temático, os outros títulos percorrem os mais variados temas (obviamente o tema do “amor” é um imperativo poético; contudo há abordagens distintas para esse tema). A despeito de serem “coleções de modinhas”, o que sugeriria uma certa homogeneidade, esses títulos, acompanhados de extensos subtítulos, são fundamentalmente reveladores de uma variedade de gêneros lítero-musicais que se faziam presentes no momento. Aqui cabe uma explicação mais detalhada.

Pelo que podemos observar do cancionário consultado (e também pela pesquisa dos fonogramas da Casa Edison),⁶ modinha, em finais do século XIX e início do XX, era praticamente sinônimo de qualquer canção. Isto é, uma poesia que ganhou uma linha melódica e acompanhamento harmônico através de variados instrumentos como o piano ou ao violão, ou também com outra instrumentação mais variada, e muito comum por esta época, como flauta, violão e bandolim; ou sopros como trombone, piston, oficleide etc. Ou podia ser uma poesia simplesmente declamada, acompanhada por música ao piano, o que se denominava à época de “recitativos”.⁷ Essas modinhas tinham ampla circulação: nas festas e reuniões de âmbito privado ou

⁶ Além dos destaques em negrito da nota anterior, as obras consultadas encontradas na DIMAS/BN, e que foram utilizadas para os fins deste trabalho, foram: Silva (1878), Moraes Filho (1900 e 1901), Cantor (1895) e Cearense (1943). As canções incluídas em Cearense (1943) foram compostas entre 1880 e 1910. A pesquisa referente aos fonogramas da Casa Edison foi feita em consulta ao acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), em sua Reserva Técnica Musical. Conferir em www.ims.com.br.

⁷ Os recitativos eram poesias declamadas com um fundo musical, geralmente ao piano, muito presentes nos cancionários consultados. Moraes Filho, em introdução ao volume 2 de *Serenatas e Saraus*, define Luiz Cândido Furtado Coelho como poeta, dramaturgo e músico, e também reconhecido por ser o inaugurador da moda dos recitativos nos salões, pelos idos de 1856. Ele seria um compositor de talento e teria originado muitas músicas que se tornaram moda no acompanhamento de variadas poesias diferentes. O marco definido por Moraes Filho foi “‘Elisa’, poesia de Bulhão Pato, a qual o festejado ator logrou popularizar, escrevendo, para esses belos versos, o inspirado acompanhamento que os tornou, desde a primeira exibição, correntes em todo o país”. Conferir “Prefácio”, em Moraes Filho (1901, v. 2 p. V e VI).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

de elite, nas coleções editadas pelo mercado editorial de então, ou nos espaços públicos como os circos, teatros, music halls e casas de chopp, esses mais populares, mas abrangendo sempre uma grande diversidade de gêneros lítero-musicais e um amplo espectro social. *Grande repertório de modinhas, O cantor de modinhas, Coleção de modinhas* são títulos ou subtítulos que se abrem em um leque variado. Trazem como singularidades pertencentes ao seu campo de significados os seguintes substantivos, com que tentam definir diferentes gêneros lítero-musicais: modinhas, lundus, recitativos, canções, cançonetas, tangos, habaneras, hinos, barcarolas, serenatas, choros, valsas, romances, dentre outros. Em outras palavras, modinha podia significar qualquer um desses outros substantivos, inclusive, modinha, no sentido de canção que tem por tema o amor romântico.

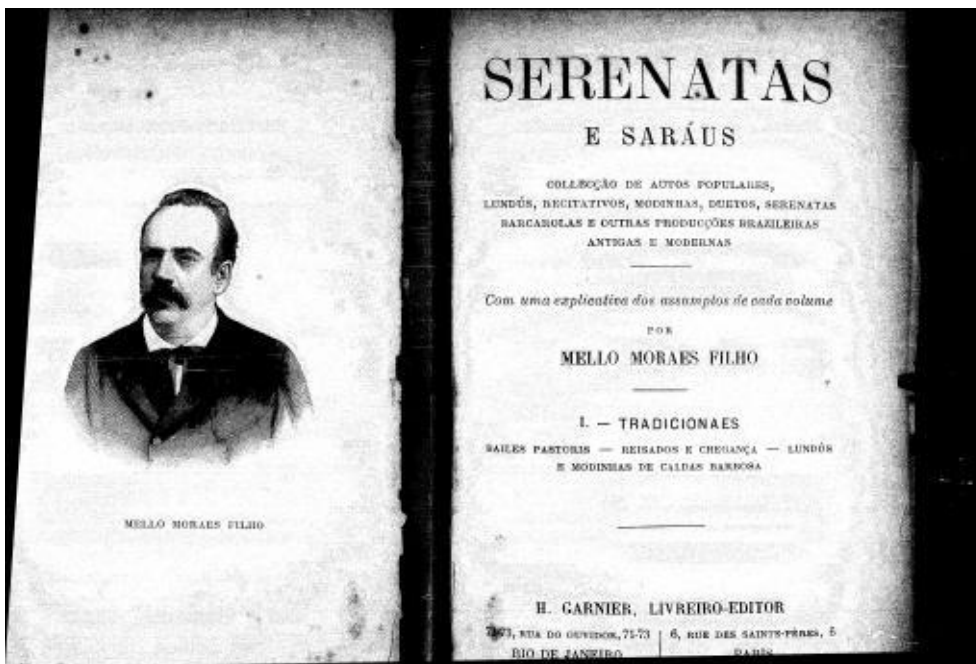
Porém, antes da produção do editor Quaresma e seu amplo repertório “moderno”, “popular”, “brasileiro” e “malandro”, em 1905, há publicações do mundo da poesia e das canções em fins do século XIX que merecem ser examinadas. Ainda na década de 70, uma obra é editada pela livraria Garnier, que, conforme Luís Edmundo, “edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura”. Tratava-se de *A cantora brasileira* (SILVA, 1878)⁸. Eram, nada mais nada menos, três grandes volumes precedidos de reflexões de seu organizador, Joaquim Norberto de Sousa Silva, então um eminente poeta e historiador ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e à primeira geração de autores românticos.⁹ Por seu subtítulo, indicando a presença “de algumas reflexões sobre a música no Brasil” por parte de um membro do IHGB, já percebemos a intenção premente de se pensar o caráter nacional em música. Pretendia ser uma coleção do que mais representativo pudesse haver de canções brasileiras. E atrela o caráter nacional nas expressões musicais ali reunidas. Assim não

⁸ Conforme Vainfas (2002, verbete Joaquim Norberto de Sousa Silva), a primeira edição de *A cantora brasileira* é de 1871.

⁹ Joaquim Norberto nasceu no Rio de Janeiro a 06/06/1820, filho de comerciante. Trocou as atividades do comércio pelo serviço público aos 21 anos de idade. Nesta época também publicou seu primeiro livro. Trabalhou na Assembleia Provincial e depois na Secretaria de Negócios do Império. Colaborou em diversos periódicos. Deixou extensa bibliografia no campo da poesia, no romance e também escreveu uma ópera. Organizou antologias poéticas, dentre as quais se encontra *A cantora brasileira*, de 1871. Para a livraria Garnier, ele organizou a *Coleção Brasília*, uma biblioteca dos poetas nacionais, com obras de Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo. Inaugurou com isto um certo tipo de edição crítica. Ingressou no IHGB em 1841 e chegou a exercer a função de presidente da casa entre 1886 e 1891 (cf. VAINFAS, 2002, verbete Joaquim Norberto de Sousa Silva).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

o fosse, e Alexandre José de Mello Moraes Filho, em sua introdução ao mesmo volume de canções, porém agora, em 1901, denominado *Serenatas e saraus* (MORAES FILHO, 1901), pela mesma Garnier, não teria louvado o intento da editora ao lançar, “há bons trinta anos” passados, *A cantora brasileira*, por preservar canções e melodias de inspiração popular, coisas que se formaram com origem portuguesa ou medieval, – argumento de Joaquim Norberto –, mas que já se haviam transformado em “nossos cantares”, “modulados aqui e na metrópole” – argumento de Moraes Filho; nas palavras de Moraes Filho, no livro *Serenatas e saraus*, estavam reunidas as mais “variadas produções da musa nacional”. Porém, em *Serenatas e saraus*, de 1901, Mello Moraes apresentava a reedição modificada de *A cantora brasileira*, de 1871, então organizada por Joaquim Norberto, ambos pela Garnier. Entre os hinos, canções e lundus de *A cantora brasileira*, de 1871, e a edição modificada da Garnier de 1901, *Serenatas e saraus*, podemos perceber, além dos “trinta anos” passados, algumas nuances.



Ex. 1 – Reprodução das primeiras páginas de *Serenatas e saraus*, com retrato de Mello Moraes Filho.

São dois estudiosos de origens distintas e em dois momentos diferentes. O que os une na comparação que estabeleço neste momento é a tentativa de definição de um caráter nacional, isto é, a definição de uma identidade nacional, a partir de um repertório de canções e/ou poesias, ou seja, um cancionero. Cerca de trinta anos distanciam essas suas compilações e também diretrizes ideológicas, isto é, distintas

formas de pensar em sua organização.

Se observarmos a temática presente na coleção de *A cantora brasileira*, constatamos que a pátria tem papel importante, mesmo porque há toda uma parte, no terceiro volume, dedicada a ela, ou melhor, aos hinos; a maioria deles faz referência à pátria brasileira ou aos brasileiros. No entanto, muito claramente perceberemos que o tema do amor é dominante. Geralmente acompanhado de sofrimento, um amor impossível ou platônico, enfim, uma temática e abordagem pertencente ao universo romântico. Também são comuns as referências à natureza, seja para enaltecer a beleza feminina ou para dizer da nação. A idealização do passado, tempo de felicidade, acompanhada da supervalorização da juventude e da infância, confinando os momentos de alegria a estes estágios da vida, reforçam o sentido de sofrimento no momento contemporâneo ao que o poeta escreve. São características do universo da literatura romântica.

O título *A cantora brasileira* sugere um público definido para o qual o volume era organizado: as mulheres de elite, que agregavam, ao estudo de francês, as boas maneiras e o piano. Sendo, porém, uma compilação de poesias e canções dos mais ilustres homens de letras e compositores (lá figuravam nomes como Almeida Garret, Álvares de Azevedo, Eduardo Villas Boas, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Rafael Coelho Machado, Francisco de Sá Noronha), é evidente que havia uma idealização do universo feminino na organização dos temas, que tratavam especialmente dos amores e belezas femininas bem ao gosto romântico da segunda metade do século XIX, e isso tinha alguma finalidade neste universo. Algumas vezes, raras é certo, é possível notar como esse ideal era reproduzido por uma mulher, quando aparece uma “artista” se expressando. Ademais, percebemos como a reprodução social desse universo era compartilhada entre homens e mulheres de elite, constituindo uma espécie de referência ao seu comportamento. Por outro lado, nas edições de Quaresma, para dizermos em contraponto, ainda que se encontrassem também poetas considerados cultos, a presença de autores com diversa origem social como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense na primazia da organização dos volumes indicava um amplo filão de mercado que ele pretendia atingir, para além de uma elite cultural. São autores com trânsito em outros universos culturais que não só o das altas rodas

literárias.

Ao longo da segunda metade do século XIX, além destas edições em livros, houve também uma intensa circulação de periódicos que se dedicavam ao tema. Eles tratavam especificamente das modinhas, lundus, recitativos etc, como: *O Trovador. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções etc., etc.* (O TROVADOR, 1869, 1877), ou *Lyra de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores* (LYRA, 1869, 1870 e 1875) e *O Sorriso. Jornal científico, literário e recreativo dedicado às moças brasileiras* (O SORRISO, 1872, 1880, 1881 e 1882).¹⁰ Em seus editoriais, palavras dedicadas diretamente ao público feminino. Em *O Sorriso*, os editores e proprietários enfatizavam que os artigos e as canções ali presentes eram “adaptados à vossa índole e gosto”, referindo-se às “moças brasileiras” (O SORRISO, n. 1, 02 out. 1880, AEL/Unicamp, MR 3109).

No volume organizado por Moraes Filho, *Serenatas e saraus*, ao contrário, não identificamos uma referência de distinção aos gêneros feminino ou masculino tão acentuada, ao menos não em seu título. Obviamente, atentando para o conjunto desta obra, a grande maioria das poesias e canções lá inscritas ainda se revelava conforme a moda romântica de que falamos acima. Porém, há uma sutil diferença de ênfase: Moraes Filho está mais preocupado em fazer uma compilação que represente um universo *popular*. Daí ele remodelar a “antiga” *Cantora brasileira* na “moderna” *Serenatas e saraus*. Mas, ao analisar esses autores mais de perto, veremos que há, dentro do mesmo impulso de se pensar a música no Brasil, diferenças sobre o que eles pensavam ser um universo “popular”. O que significava esse “popular” frente às compilações dos nossos dois autores?

Joaquim Norberto e a predominância da influência portuguesa

Joaquim Norberto, em sua introdução ao primeiro volume de *A cantora brasileira* intitulada “Ideias sobre a música no Brasil”, reproduz as palavras do viajante

¹⁰ Além desses, havia também: *O Beijo* (1881) e *A Estrela* (1863).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

francês Ferdinand Denis, de 1826, “Du gout des brésiliens pour la musique”. Denis, descrito por Joaquim Norberto como um entusiasta do Brasil, afirma que o nosso país daria em breve grandes talentos musicais. Aponta que a música, embora fosse simples, era encantadora, e fazia parte da vida do *povo*:

Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazeres cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão.

(...)

São simples as expressões e os acordes repetidos de maneira assaz monótona; mas há algumas vezes um não sei que de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias. (DENIS, Ferdinand apud SILVA, 1878, v. 1, p. I e II)

Nos outros dois volumes que se seguem, as notas de Joaquim Norberto se compõem ainda de excertos de textos de outros viajantes ou estudiosos como Teófilo Braga, “o distinto literato português”, Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, e Stafford, um “teórico” e sua *História da música*. A ênfase de Joaquim Norberto através das palavras dos viajantes e estudiosos citados, e agora me refiro ao conjunto das introduções aos volumes de *A cantora*, após afirmar que o povo brasileiro é talentoso musicalmente, apesar da simplicidade de suas expressões, recai sobre a origem *popular* e *portuguesa* das canções, que teriam sabiamente sido conservadas pelos brasileiros, e sua elevação, posterior, a um patamar de maior desenvolvimento: as modinhas brasileiras seriam verdadeiras “árias”.

Conforme Teófilo Braga, citado por Joaquim Norberto, o teatrólogo brasileiro, crescido em Portugal, Antônio José da Silva, recolhera modinhas brasileiras que no país haviam passado por um processo de *conservação da tradição portuguesa*, e as incluiu em suas obras dramáticas bem acolhidas em Portugal, conferindo a elas o *status* de verdadeiras “árias”, esteticamente em nada a dever às italianas.¹¹ Aliás, conforme a avaliação de Stafford – definido por Joaquim Norberto como um teórico, em oposição a Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, definido como um amador com suas observações sobre o sucesso das modinhas brasileiras em Portugal – o

¹¹ Teófilo Braga confere papel essencial à Antonio José da Silva, o Judeu, teatrólogo nascido no Rio de Janeiro, em 08/05/1705 e falecido em Lisboa em 19/10/1739 (O JUDEU, [200-]).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

referido Antonio José, excepcionalmente com relação ao povo português, ganhava muito em valorizar as modinhas nacionais (luso-brasileiras) ao invés das árias italianas, como era moda à época, pois aquelas tinham uma característica especial: eram originais.

Abordando ainda a “originalidade” das modinhas, Joaquim Norberto refere-se ao literato Teófilo Braga, e o cita no segundo volume:

Tratando das *modinhas brasileiras* diz o distinto literato português Teófilo Braga:

Das *modinhas brasileiras!*... Antonio José fez um elemento especial das suas composições dramáticas. A modinha é uma criação musical do gênio português (...); deu-se então o mesmo fato que já mostramos com o romanceiro popular: assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição épica do tempo dos colonizadores, quando já em Portugal se extinguíam os cantores cavaleirescos, também no Brasil se conservou a *modinha*, levada para ali pelos negociantes e colonos, e do Brasil a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio José da Silva... (SILVA, 1878, vol. II, p. I, grifos no original)

Na ênfase de Joaquim Norberto, ideias como conservação da pureza e tradição estão ligadas ao universo “primitivo” dos “negociantes e colonos” portugueses no Brasil. Através dos argumentos dos viajantes e estudiosos que se referiram à música no Brasil, Joaquim Norberto pretende confirmar sua hipótese de que, fundamentalmente, há um caráter específico que define a produção nacional, que seria “simples”, porque advém do “povo”; “nobre”, porque se elevou a patamares de desenvolvimento estético passíveis de competição com as árias italianas; e “muito expressiva”. Conforme as palavras de Stafford destacadas por Joaquim Norberto:

O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antiguidade. Estas árias nacionais são os *lundus e as modinhas*. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguesas simples [sic], nobres e muito expressivas. (STAFFORD apud SILVA, 1878, vol. II, p. III, grifos no original)

Para o organizador de *A cantora brasileira* a produção nacional ganhava legitimidade através da sua *origem portuguesa*, porque agregou qualidades fortemente ligadas à ideia de simplicidade e originalidade, ligadas ao universo popular e tradicional daquele povo. É desta forma que encontramos o significado da origem popular das modinhas para Joaquim Norberto, ao menos através deste seu prefácio.

Moraes Filho e a predominância das manifestações mestiças

Mello Moraes Filho, por sua vez, explica a edição de *Serenatas e saraus* praticamente como uma edição melhorada e ampliada de *A cantora brasileira*, e tem a preocupação de manter o que havia de verdadeiramente popular desta última.

Conservando, porém, o que de característico, popular e escolhido existe na velha *Cantora*, mudando o título, recorrendo à tradição, e pondo quase em dia esse livro, que já não corresponde ao impulso evolutivo de nosso *folklore*, o atual editor H. Garnier apresenta ao público *Serenatas e saraus*, que nada mais são do que como dissemos, uma ampliação da citada *Cantora brasileira*, por isso que figuram em ambas as coletâneas, nem só as célebres modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, porém ainda muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós, sendo até hoje repetidos com o antigo aplauso e ouvidos a desoras com verdadeiro prazer. (MORAES FILHO, 1901, v. 1, nota da p. VI, grifos no original)

O recurso à tradição, ao mesmo tempo acompanhado de um esforço “evolutivo” na compilação do “nosso folclore” chamam a atenção nessas palavras de Moraes Filho. O consenso foi manter-se a produção de Domingos Caldas Barbosa, famoso padre brasileiro mestiço responsável pelo sucesso das modinhas brasileiras no século XVIII em Portugal, e que usava a *persona* literária de Lerenio Selinuntino (*Viola de Lerenio*, em dois volumes, é o título de sua mais importante produção), quando lá se aproximou do movimento literário do arcadismo. Caldas Barbosa é praticamente uma unanimidade, citado também por Joaquim Norberto, Moraes Filho, e entre todos os que se dedicaram ao tema da música brasileira desde então, e das modinhas, especificamente. Porém, mesmo mantendo-se a produção de Caldas Barbosa, a necessidade da mudança de título da coleção e de atualização soavam prementes. Além dos “muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós”, Moraes Filho destaca o que se tratava então ser o primeiro volume de *Serenatas e saraus*:

O presente volume, por conseguinte, é exclusivamente consagrado a cantares tradicionais, produto quase inteiro, ao menos nas duas primeiras partes, da musa popular e anônima. (MORAES FILHO, 1901, vol. I, nota da p. VII)

A produção “da musa popular e anônima” apresenta-se como uma novidade na compilação deste autor, ausente portanto da organização de *A cantora*

brasileira, por Joaquim Norberto. Colocando em dia o impulso “evolutivo” do nosso folclore, temos então o volume I, dividido em três partes: 1 – Bailes pastoris; 2 – Reisados e cheganças; 3 – produções de Lereno. Esta terceira parte é a única em comum em relação à antiga edição. O volume II de Serenatas e Saraus é dedicado às “Atualidades” e compreende: recitativos, diálogos e monólogos, cançonetas, cenas dramáticas e cenas cômicas. E o volume III compreende hinos e modinhas diversas.

A produção “popular e anônima”, o grande destaque no primeiro volume de Moraes Filho, está principalmente assentada nos bailes pastoris, nos reisados e cheganças. Sobre os bailes pastoris, que eram formas de narrativa e encenação do nascimento de Jesus, acompanhadas de muita música, Moraes Filho afirma que vieram com os portugueses e os europeus de forma mais ampla, e ainda eram frequentes na Bahia, onde os nossos poetas os teriam desenvolvido criando inúmeros novos personagens, porém “respeitando o fundo tradicional”. Associando versos à música de “grandes mestres”, poetas e músicos na província baiana teriam produzido magníficos “autos”, “em que as melodias predominavam, embalando religiosa e profanamente os delicados poemas comemorativos das alvissareiras festas de Natal” (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. VII). Conforme suas palavras:

No período colonial, os bailes, ao que parece, pertenciam à poesia verdadeiramente culta, pois em muitos deles percebe-se cáldo o sopro de viva inspiração alentando certo capricho de forma, visivelmente alterada na tradição oral. Os trechos musicais, entretanto, são na generalidade belos, distinguindo-se em cada um harmonias características de música sacra de mistura com ritmos populares portugueses e espanhóis. (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota das p. VII e VIII)

Notamos a mesma preocupação de Joaquim Norberto, presente aqui em Moraes Filho, em se definir uma origem culta à tradição poética. A Bahia ocuparia uma posição central na interpretação de Moraes Filho como “metrópole brasileira” que “assimilava costumes e tradições diretamente importados de além-mar” (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. IX). E há ainda um outro aspecto que compõe o núcleo de observações de nosso autor: o destaque para a mistura entre o que seriam as “harmonias da música sacra” e os “ritmos populares portugueses e espanhóis”.

Os reisados, por sua vez, seriam as manifestações dos bailes pastoris no interior das outras províncias do norte, não só da Bahia. O que os diferenciaria é que a

ação gira em torno de um só personagem, aquele que dá o nome ao reisado, por exemplo: o Zé do Vale, o Bumba-meu-boi, o Seu Antonio Geraldo, a Caiporinha, o Mestre Domingos etc. Conforme Moraes Filho, esses personagens já seriam expressões absolutamente nacionais:

(...) que constituem representações propriamente nossas, entremeadas de coros, de solos, de fandangos, de sapateados e de várias *formas mestiças*, predominando absoluta a figura capital, muitas vezes a personificação de alguma celebridade local, como o Zé do Vale, famigerado facínora dos sertões piauienses. (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. X, grifo meu)

Pelo que pudemos observar, a música tem seu papel especial (em oposição à poesia, que sofre transformações por causa da oralidade). Ao lado das danças e representações, a música concentraria então possibilidades de agregação de diversas “formas mestiças”. Importante na sua argumentação é o fato de as representações “absolutamente nacionais”, os personagens dos reisados, serem identificados no interior das províncias do norte, não só da Bahia. O autor nos leva a pensar em termos cada vez mais em direção ao interior do país no sentido do encontro das manifestações “absolutamente nacionais”. O interior é revestido de um poder e capacidade de engendramento do caráter nacional. Lembrando que o final do século XIX foi um momento de grande imigração nordestina no Rio de Janeiro, e o fato de que Moraes Filho escreve não somente baseado em suas memórias de infância na Bahia, mas nas observações do que acontece na capital federal de seu tempo, percebe-se a grande importância que tem essa ênfase no seu estado natal diante do que se vivia à época. A Bahia, e principalmente seu interior e os outros estados do nordeste representariam o *locus* privilegiado da conservação das tradições. O Rio de Janeiro, capital federal em grande ebulição social, representaria a deturpação das “verdadeiras” tradições. As transformações sociais pelas quais a cidade passava em fins do século XIX não eram pequenas,¹² já que a capital federal, com um status de centralidade nas decisões políticas e econômicas, crescia a passos largos: os anos de 1880 a 1890 representam uma taxa de crescimento anual de 4,54%, o maior crescimento populacional relativo desde

¹² Muito já se produziu sobre o assunto. Tendo como assunto desde as reformas urbanas até o crescimento de epidemias, é importante destacar a conflituosa relação de grupos sociais com hierarquizada inserção na vida social: Chalhoub (1999), Benchimol (1992), Carvalho (1995), Rocha (1995).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

1872 a 1906. Em 1890, havia um total de 522 mil habitantes.¹³ Este número, em comparação a 1872, significa quase o dobro de pessoas habitando o Rio de Janeiro. Em 1890, 28,7% da população era nascida no exterior e 26% da população carioca provinha de outras regiões do Brasil.

Neste momento não posso esquecer da contribuição de Martha Abreu com suas análises sobre a vida e obra de Mello Moraes Filho. Tendo nascido na Bahia (23/02/1843 – falecido no Rio de Janeiro em 01/04/1919), filho do médico, deputado provincial por Alagoas (1869-1872), historiador conceituado do IHGB, Alexandre José de Mello Moraes (1816-1882), é certo que Moraes Filho teve influência do meio romântico ao qual Joaquim Norberto também pertencia, ligado ao indigenismo inclusive, mas sobretudo ao nacionalismo. Segundo Abreu (1998), Moraes Filho tem importância crucial ao elaborar seu pensamento sobre a identidade nacional a partir das festas e tradições populares. Ele, e toda uma geração de estudiosos, literatos e folcloristas, sofreram grande influência do pensamento de Sílvio Romero. Este, como sabemos, foi o principal teórico da miscigenação em fins do século XIX no campo dos estudos literários e folclóricos. Ainda que as opiniões de Romero flutuem do otimismo de início de carreira, ao pessimismo mais para o final, com relação à possibilidade da miscigenação ser um sinal positivo para o desenvolvimento do país (cf. MATOS, 1994), ele foi um dos pioneiros a levantar esta questão considerando a influência negra ainda nos anos 80 do século XIX. E não lhe passa despercebido o interesse de Mello Moraes Filho para com as classes populares e mais especificamente, com relação à presença do negro na vida e cultura brasileiras.¹⁴ Martha demonstra como a visão de Mello Moraes sobre o negro não deixa de ser ambígua, por vezes conferindo aspectos de barbaridade às suas expressões culturais, ao mesmo tempo que se extasiando frente a elas. Mas, de modo geral, ele se mostra pioneiramente mais otimista com relação às possibilidades da miscigenação, para além do próprio Sílvio Romero.

No entanto, é importante não nos esquecermos que a questão da cultura,

¹³ Os dados estatísticos foram retirados de Carvalho (1985), conforme o *Anuário Estatístico do Brasil (1908-1912)*.

¹⁴ Na avaliação de Sílvio Romero (apud ABREU, 1998, p. 192, nota 39): “dos que se ocuparam com eles (negros e escravos) só quatro o fizeram demorada e conscientemente: Trajano Galvão, Castro Alves, Celso Magalhães e Mello Moraes Filho”.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

em fins de século XIX, estava impregnada pela questão racial, apresentando uma forte relação com a ideia da evolução das espécies. A crença no progressivo embranquecimento da população é o que estava em jogo. Desta forma, a mistura de raças é vista como solução para esses teóricos da literatura e cultura populares como Sílvio Romero e Moraes Filho, daí seu interesse pelas tradições negras que, diga-se em destaque, não representavam um todo homogêneo. Maria Clementina Pereira Cunha (1981, p. 171-2) observa com propriedade que os cordões carnavalescos, a manifestação popular com forte presença negra mais discutida nos carnavais nos periódicos cariocas no momento em que Moraes Filho escreve sua obra, passam longe de sua preocupação e simplesmente não aparecem. Vistos como uma deturpação das “verdadeiras” tradições populares, aquelas que se encontravam mormente no interior do país, como os reisados por exemplo, os cordões são ignorados em sua interpretação, e rechaçados na opinião dos homens de letras interessados no futuro da nação brasileira. Por outro lado, os cucumbis, outra manifestação popular negra, recebem a piedade de Mello Moraes Filho. No entanto, o autor, a despeito da piedade, os descreve como bárbaros e rudes. Ademais, o que aparece em Moraes Filho é a influência do catolicismo, a aposta na religião como redenção para as deturpações e perda “das raízes” – e a defesa e importância que ele confere aos reisados é uma clara mostra disto – em uma cidade que crescia desenfreadamente e que procurava se “modernizar”.

Os cantares brasileiros: construindo a antítese modinhas x lundus

Recuemos só um pouquinho mais para trás da edição de *Serenatas e saraus*, e vejamos o mesmo Mello Moraes Filho organizando, em 1900, *Cantares brasileiros*. A Livraria Cruz Coutinho foi a responsável por esta edição. Ela se dedicava a produzir obras populares, merecendo também o destaque de Luís Edmundo (1938, p. 735), que nos confirma a publicação de livros com gravuras obscenas, dizendo ser esta casa uma forte concorrente da Livraria Quaresma. Porém não se trata desse tipo de edição o *Cantares brasileiros*. Como o subtítulo o diz, trata-se de uma coleção de canções em voga no Rio de Janeiro no 4º centenário do descobrimento do Brasil, conforme seu

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

organizador, Mello Moraes Filho. Neste cancionário houve a preocupação em se publicar, além da parte poética, um segundo volume contendo a parte musical das canções recolhidas.

O prefácio de Moraes Filho aos *Cantares brasileiros* é mais longo e ele se atém pormenorizadamente aos aspectos históricos do desenvolvimento das modinhas. Ele nos leva à Idade Média, onde diz que romances e poemas cavaleirescos “encantavam as noites” com suas guitarras, ao tom de seguidilhas e modinhas. Os trovadores se inspiravam nas jovens senhoras castelãs. “Era o pleno reinado da poesia e da beleza, o mundo sobrenatural do lirismo e das canções, aos acentos moribundos dos últimos ecos da cavalaria no século das conquistas e das descobertas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. VIII). Até este momento os argumentos de Joaquim Norberto e Moraes Filho se assemelham, pois, como vimos com relação ao primeiro, a história seria a do transporte daquelas características medievais através dos colonos portugueses às terras brasileiras e, posteriormente, haveria um momento de redescoberta de Portugal de seus motivos melódicos e musicais através do sucesso das modinhas brasileiras em terras europeias – como eram os casos do teatrólogo Antonio José e Caldas Barbosa. Para Moraes Filho, isto também ocorreria, porém ele insere o dado novo da miscigenação. Ele também se utiliza dos relatos de viajantes nos seus argumentos. Cita La Barbinais Le Gentil, que descreveu serenatas em 1717, na Bahia. Conforme este autor, assim seria uma “serenata clássica da metrópole na capital baiana”:

À noite, outra coisa eu mais não ouvia do que os tristes acordes de um violão. Os portugueses, vestidos de camisolões, com o rosário a tiracolo, a espada nua debaixo daquelas vestes, e armados de violão, passeavam sob as janelas de suas damas, e em tom de voz ridiculamente terna cantavam modinhas que me faziam lembrar da música chinesa ou as nossas gigas da Baixa Bretanha. (LE GENTIL, La Barbinais apud MORAES FILHO, 1900, v. I, p. X)

Novamente, para os nossos autores compiladores de canções, o mesmo tipo de intenção ao utilizar o relato dos viajantes: demonstrar o quanto a vida social se utilizava das atividades musicais, desde os tempos coloniais, a despeito de sua “simplicidade”. Conforme nosso autor baiano, muito tempo teria se passado assim na colônia. E por outro lado, ele dá especial atenção à miscigenação:

(...) ao passo que nas plantações das fazendas e no lar *mestiço*, as cantigas, os gemidos das violas, o arrufar dos adufos, o rumor dos canzás e o tamborilar

das caixas de guerra faziam referver na dança africana, que se *nacionalizava*, a afetiva *creoula* e a *mulata* que tremia os seios entumecidos de luxúria e de amor (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. X, grifos meus).

Aqui encontramos expressas as referências às contribuições dos negros, mais especificamente, à cultura negra, a dança e a música, não sem uma certa dose de idealização do comportamento sexual da “afetiva crioula” e da “mulata”. Aliás, a estigmatização dos negros como portadores de uma hiper-sexualidade é acompanhada da estigmatização das suas manifestações musicais, entendidas como essencialmente rítmicas: “o arrufar dos adufos”, “o rumor dos canzás” e “o tamborilar das caixas”. Quando não, “o gemido das violas” também nos remete a algo rústico, elementar, que ainda necessita de desenvolvimento. Isto compõe uma visão evolucionista da cultura, que tendia a enxergar a miscigenação como um fim e tinha esperanças na melhoria do caráter nacional. Através de um longo percurso traçado como uma história de evolução das canções, apresentada como histórias de assimilação de harmonias e trovas, a começar pela população baiana, nosso autor nos garante que, de um lado, foi preservada a tradição oral dos colonos portugueses de norte a sul deste país e, de outro, a “verdadeira” modinha foi se modificando, conforme “o meio” e os “ideais das raças que as iam mestiçando” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XII). A modinha é entendida como o substrato da formação nacional, tendo se originado de sucessivas miscigenações.

E o lundu representaria um tipo especial, diferente, de modinhas. Para Moraes Filho, o poeta Gregório de Matos teria um importante papel na renovação das tradições importadas da Europa, no século XVII. Chega a afirmar que ele foi o “criador” do lundu na Bahia.

A atribuição de “criador do lundu” a Gregório de Matos no século XVII trata-se de um problema. Quanto mais se atentarmos para o fato de que muitos poemas satíricos que circulavam em manuscritos, sem identificação de autoria, foram simplesmente juntados por admiradores e atribuídos ao autor, sem possibilidade de comprovação da autoria. Moraes Filho argumentava, muito provavelmente, sobre uma ficção biográfica e pensava delimitar o nascimento do gênero lundu.¹⁵

¹⁵ Sobre a construção histórica e social do poeta Gregório de Matos, conferir Hansen (2004). Um dos primeiros admiradores a produzir uma ficção biográfica importante na interpretação do que se FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Além do que, utilizar-se da palavra “lundu” para delimitar um estilo ou gênero musical no século XVII é outro problema. A palavra lundu, no sentido de um tipo de canção, não pode ter este significado no século XVII senão devido a um anacronismo. Aliás, mesmo as cantigas de Caldas Barbosa, que compõem a maioria dos “lundus” reunidos por Joaquim Norberto em *A cantora brasileira*, foram anacronicamente denominadas de lundu, pois foram feitas no século XVIII e o próprio Caldas Barbosa não as denominou assim. No século XVIII a designação lundu não havia surgido ainda para denominar um tipo de canção. A palavra “lundu” no sentido de definir um tipo de canção de fato não existia antes do século XIX, quando no Brasil, mais precisamente a partir da década de 1830, tem início a impressão musical. A designação lundu começou a ser utilizada neste momento para definir um gênero de canção de salão, mas que também podia apresentar-se na forma de peça instrumental. Acompanho aqui a reflexão de Carlos Sandroni (2001), que enfatiza que esta confusão sobre a origem do lundu-canção teria se inaugurado conforme um “engano” difundido pelo folclorista português Teófilo Braga. Joaquim Norberto teria citado este autor, então, muito problemáticamente. Mozart Araújo teria sido o primeiro a atentar para o erro do literato e folclorista português. De forma que muitos estudiosos da música e folclore brasileiros se apropriaram deste engano, difundindo a visão equivocada da existência do lundu-canção sem fontes que o comprovassem.¹⁶ Assim, ao tomar as definições de gênero musicais dos nossos estudiosos, é preciso cautela, isto é, melhor entendê-las como construções históricas e sociais que são.

Seguindo de perto a argumentação de Moraes Filho, encontraremos, assim como em Joaquim Norberto, a ênfase na “descoberta” das modinhas brasileiras através dos nossos já citados personagens Antonio José e Caldas Barbosa. Carlos Sandroni (2001, p. 42) também atenta para o fato de que as “modinhas” de Caldas Barbosa também não foram assim denominadas em sua mais famosa publicação, a *Viola de*

convencionou reconhecer como obra de Gregório de Matos, foi Manuel Pereira Rabelo, autor de *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra*, no século XVIII. O cônego Januário da Cunha Barbosa, do IHGB, retomaria essa biografia, em 1841. Francisco Adolpho de Varnhagen daria início à censura dos versos do “Boca do Inferno” a partir de 1850.

¹⁶ Conferir em Sandroni (2001, p. 39-43). Alguns nomes dos primeiros compositores de lundu, no século XIX, podem ser encontrados nos cancionários consultados: Bráulio Cordeiro, Bruno Seabra, Francisco de Sá Noronha, J. J. Goyano, Francisco Manoel da Silva, dentre outros.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Lereno, coletânea de canções em dois volumes. Só o primeiro volume teria sido lançado em vida por Caldas Barbosa, datado de 1798. O segundo volume saiu por volta de 1826, muito tempo depois da morte do autor. A palavra modinha apareceria apenas no primeiro volume, uma única vez; ademais, Caldas Barbosa chamava suas composições de cantigas. Em outras palavras, chamo a atenção para o seguinte fato: a definição de modinhas e lundus como gêneros musicais e mais, definidores do caráter nacional, é produto do século XIX, o que acompanhamos aqui pelos argumentos de Moraes Filho, construídos que foram pela leitura da antologia de 1871 de Joaquim Norberto.

As palavras do embaixador inglês em Portugal, Lord Beckford, também são destacadas pelo autor de *Cantares*. Assim como o depoimento do crítico de música Stafford em sua *História da música*: os portugueses possuem “lindíssimas árias”, que são os “lundus e as modinhas”, “simples, nobres e muito expressivas”. Por aí vemos como Moraes Filho se inspira e se utiliza do prefácio escrito havia mais de trinta anos por Joaquim Norberto, nesta introdução ao *Cantares brasileiros*, da Livraria Cruz Coutinho, volume um ano anterior ao *Serenatas e Saraus* da Garnier, este sim, a reedição de *A cantora brasileira*.

Avançando cronologicamente em direção ao momento em que escreve, Moraes Filho observa que o percurso da modinha será interrompido por acontecimentos políticos: a transferência da família real para o Brasil. Neste período, ele destaca o progresso na arte musical visto que o príncipe regente a cultivava com esmero, sendo amante em especial da música sacra. Dom Pedro I, Marcos Portugal e Francisco Manoel da Silva teriam sido os grandes responsáveis pelo desenvolvimento da arte musical neste momento, trazendo para o Rio de Janeiro as obras dos grandes compositores, Haydn, Mozart, Beethoven etc. Porém, nos palácios e nas “salas opulentas”, ouviam-se também as nossas modinhas, ele não deixa de destacar.

Haveria um momento então de verdadeira opulência estética: isto é, após o “pesadelo da Regência”, “a fortuna pública consolidou-se, o bem-estar da população abriu largas a todas as manifestações grandiosas, a todas as variantes estéticas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). Momento em que surgem instituições como academias e conservatórios, ao mesmo passo que despontam estadistas, literatos e

artistas atentos à questão nacional. Certamente observamos aqui a influência do meio intelectual ao qual estava ligado nosso autor, do qual já falamos anteriormente: o IHGB e os projetos para a nação, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a Ópera Nacional. Tais instituições estavam nas entrelinhas deste argumento de nosso autor: “(...) e o complexo da evolução e a felicidade popular constituíram as primeiras encenações das antigas modinhas brasileiras propriamente ditas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). As modinhas surgem então, como representação de uma poderosa força social aglutinadora. O ponto alto se revela no instante em que ele argumenta que as modinhas estavam presentes nas ruas e também nos salões, e o violão e os trovadores não conheceram limites de classe, estavam presentes em “todas as classes da sociedade fluminense” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). Cita uma enorme quantidade de artistas “*diletanti*” que contribuíram para esse acontecimento: os Abrantes, padre José Maurício, cônego Januário da Cunha Barbosa, frei Bastos, Euzébio de Queiroz, Bonifácio de Abreu, Saldanha Marinho, dr. Lucindo dos Passos, monsenhor Marinho, banqueiro Souto, dr. José Maurício, desembargador Luiz Fortunato de Brito, dr. Clarimundo.

O padre José Maurício Nunes Garcia (nascido no Rio de Janeiro em 22/09/1767 e falecido em 18/04/1830), desde cedo na infância manifestou interesses musicais. Tocava viola e cravo e cantava em coro de igreja. Dava aulas de música para ajudar no sustento da família. Por volta de seus 17 anos assina o compromisso de fundação da Irmandade de Santa Cecília, o que o habilita como músico profissional. Foi professor de Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, em um curso de música instalado em sua casa. Com a criação da Capela Real em 1808 por D. João, ele foi para lá transferido – antes ocupava o cargo de mestre-de-capela da catedral e sé do Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA, 1998).

Há uma importante referência de Moraes Filho à Capela Real. Através das palavras de outro viajante, Freycinet, em sua *Voyage autour du monde sur les corvettes l'Uranie et la Physicienne*, há um destaque para a Capela Real “*quase toda composta de pretos*” (apud MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVIII). Marcos Portugal, chegando ao Brasil em 1811, era o superintendente, dividindo o cargo com o padre José Maurício. Neukomm, vindo ao Brasil por causa de missão francesa em 1816, aluno de Joseph

Haydn, teria composto obras importantes para a Capela. Moraes Filho cita que ele se impressionou com Joaquim Manoel – este, ao violão, autor de várias modinhas – e suas obras foram editadas em Paris então por Neukomm. Mais uma vez a intenção era mostrar, assim como Joaquim Norberto, como nossas “modinhas” eram capazes de interessar aos estrangeiros. Mas a diferença de Moraes Filho é sua ênfase na *mestiçagem*. As modinhas interessavam porque fundamentalmente carregariam influências mestiças: Padre José Maurício e Joaquim Manoel representariam aqui a contribuição nacional. É significativo o fato de agradarem, conforme o relato, especialmente um especialista em música como Neukomm.

Moraes Filho valoriza a presença negra, neste caso, através da composição social da Capela. Porém, a perspectiva que não é desinteressada, nos remete ao elogio desses mestiços ou negros como dignos de se fazerem entender na Europa, isto é, são representantes do caráter nacional, é certo, porém, são inteligíveis no exterior, isto é, no centro da cultura mundial. Em alguma medida isto revela que eles possuíam características capazes de “elevação” cultural. Dizendo de outro modo, o povo possuiria capacidade de melhorar. Moraes Filho não era tão pessimista quanto Sílvio Romero.

Há ainda outros nomes de artistas dignos de nota por Moraes Filho: Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco Manoel da Silva, S. C. Lobo, Cândido Inácio da Silva, Souza Queiroz, Antonio José Gomes Ferreira, J. Rufino de Vasconcellos, Quintiliano de Cunha Freitas, Francisco da Luz Pinto, Raphael Coelho Machado, padre Telles, J. Fachinette, Lino, José Nunes, Pimenta Chaves, J. Mazziotti e J. Goyano. Destes autores, ao menos Cândido Inácio da Silva pode ser identificado como negro ou mulato. Famoso por suas modinhas, receberá análise de Mário de Andrade, no século XX, que tenta demonstrar a especificidade de sua contribuição para a formação de uma identidade nacional na música, e o faz através da definição do que chama a “síncopa característica”, encontrada em seu mais famoso lundu: “Lá no largo da Sé”. Mário de Andrade faz uma análise musical de “Lá no largo da Sé” (de 1834, conforme este autor) e argumenta que, através do uso da síncope, Cândido Inácio da Silva utilizava habilmente motivos populares (a própria síncope) em uma composição aristocrática, o lundu de salão, ou como dissemos acima, o lundu-canção. Mário de Andrade atribui

a este lundu um marco histórico na evolução da música brasileira, tendo o uso da síncope a importância que ele atribui ao fato (ANDRADE, 1944).¹⁷

Entretanto, ao contrário de Mário de Andrade no século XX, na visão de Moraes Filho, na passagem do século XIX ao XX, falta algo à produção desses ilustres que a torne verdadeiramente independente (entenda-se, nacional). Isto é, o conceito da “síncope”, como utilizado por Mário de Andrade, ainda não era conscientemente utilizado por Moraes Filho na passagem do século para designar a contribuição dos negros à cultura nacional. Naquele momento, Moraes Filho discorre sobre o que diz serem as três grandes escolas musicais: a italiana, a alemã e a francesa, os verdadeiros padrões culturais de então. Certamente que o volume *Cantares brasileiros* estará repleto da produção de autores que Moraes Filho destaca com tanta minúcia, apesar de faltarlhes o que considera ser o desprendimento aos padrões estrangeiros. No entanto, ele deixa entrever que alguma contribuição diferente os negros ou mestiços eram capazes de fornecer na formação do caráter nacional.

O período de 1850 a 1870 seria particularmente importante por revelar um esplêndido desenvolvimento dos denominados modinhas e lundus. A fundação da Ópera Nacional significaria na visão de Moraes Filho, um movimento de revivescência desses gêneros musicais. Empreendimento que contou com a participação ativa de José Amat, “o espanhol inspirado”, “o compositor de trechos sublimes”; ele teria agregado ao seu redor muitos “talentos que começaram a ilustrar a pátria, tais como Gonçalves Dias, Porto Alegre, Antonio Carlos de Andrada Machado e Silva, Joaquim Norberto, Vieira da Silva, Pires Ferrão, Salvador de Mendonça, Machado de Assis e Henrique César Muzzio” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXIV). A partir deste momento, Moraes Filho descreve o movimento geral que toma conta da produção poética e musical nacional, conforme sua avaliação: artistas e “curiosos” musicam poesias já existentes, “o que mais comumente se verificava” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXV); vários se utilizavam de peças poéticas feitas para canto, o que redundaria em várias versões poéticas para um mesmo suporte musical. E mais raramente, um ou

¹⁷ Ver também a análise de Carlos Sandroni (2001, p. 29), que demonstra através da utilização do conceito do “paradigma do tresillo” (em que estabelece formas rítmicas sincopadas, e semelhantes entre si, que são progressivamente utilizadas no decorrer do século XIX e XX) para a estigmatização do que se identificava como “música de negros”.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

outro poeta juntava as duas habilidades: letra e música. Cita como exemplos: Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e Tobias Barreto. De fato, nos cancioneiros que consultei, não só em *Cantares brasileiros*, observam-se várias letras ou poesias diferentes, de autores diversos, com a observação de que deveriam ser cantadas com tal ou qual música de outra poesia. Este fato é interessante, pois além de evidenciar a ampla circulação de canções, e como a música servia de meio propagador das poesias, pode revelar também, na medida em que utiliza certos códigos sonoros recorrentes, o estabelecimento de padrões culturais e possíveis estigmatizações. Em outras palavras, as músicas podiam servir de códigos de identificação de grupos sociais, na medida em que associavam, e repetiam, códigos sonoros, temas melódicos, harmônicos ou rítmicos, a determinadas representações sociais. É na circulação simbólica destes códigos que os sujeitos realizam seus discursos, constroem sua identidade e lutam por reconhecimento social. Moraes Filho, assim como seu colega Joaquim Norberto, ao pensar sobre a música no Brasil, pretendia categorizar, definir, ordenar e dar diretrizes para a vida social.

Moraes Filho está atento às principais cidades que contribuiriam para o desenvolvimento da música e poesia nacionais: Recife e São Paulo, o que ele chama de capitais acadêmicas. Cita outros nomes, agora, mais próximos ao seu tempo: França Júnior, desembargador Palma, João Antonio de Barros, Moura Carijó, Domingos Marcondes, Plínio de Lima, Pessanha Póvoa, Venâncio Costa.

O período principal ao qual se atém nosso autor é a segunda metade do século XIX, momento em que ele viveu no Rio de Janeiro. Vindo da Bahia em 1853 (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVIII), com onze anos de idade, acompanhava seu pai, médico, que se transferia para trabalhar na cidade. Martha Abreu (1998) nos fala sobre a “idade do ouro” das tradições populares na qual Moraes Filho dispndia sua atenção, isto é, por volta da década de 50, justamente onde estão situadas as memórias de infância do nosso autor. Vivenciando as transformações sociais do final do século XIX, não é à toa que ele confere a esta época, isto é, aos meados do século XIX, os melhores momentos da vida nacional. Nesta época

e mesmo até poucos anos depois da Guerra do Paraguai, tudo era folguedo, contentamento prazer (sic). Nunca no Brasil, a liberdade foi mais ampla, a segurança do cidadão mais completa, mais proverbial a fartura: havia risos,

havia esperanças, havia dinheiro. (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVII)

Ele observava que o povo estava presente nas festas populares, e as poesias e as músicas proporcionavam um ambiente de prosperidade e aspirações. Florescia uma sociedade sem “ódios desumanos e lutas insuperáveis para viver” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVII). De certa forma essas argumentações de Moraes Filho vão ao encontro de sua formação romântica e também católica; além do que, ele era um monarquista. Ele estudou humanidades no colégio São José com o objetivo de se tornar padre. Mas no Rio de Janeiro se envolveu bastante com as poesias de Laurindo Rabelo e Bittencourt Sampaio, autores românticos e especialmente atentos aos temas populares. Desistiu da carreira religiosa e viveu da literatura e do jornalismo. Porém, conforme Sílvio Romero, ele continuou sendo um homem muito religioso.¹⁸ Em *Serenatas e saraus*, Moraes Filho destaca a influência da religião no desenvolvimento dos bailes pastoris, com filiações diretas aos Irmãos da Paixão:

(...) os antigos bailes pastoris subordinam-se à classificação de *Mistérios*, representados nas praças e nos claustros pelos *Irmãos da Paixão*, e que assinalaram as primitivas datas do teatro. (MORAES FILHO, 1991, v. I, p. VIII, grifos no original)

Assim como o romantismo, o catolicismo também incluía uma versão de nacionalismo, sob a perspectiva da incorporação positiva dos três povos (o índio, o português e o negro) em uma só família, ao mesmo tempo nacional e católica. Caracterizava-se pelo anticientificismo, a crítica ao estrangeirismo europeizante e ao indiferentismo religioso. Essas ideias eram veiculadas pelo jornal católico *O apóstolo*, desde a década de 60, portanto contemporâneo à formação intelectual de Moraes Filho.¹⁹ Em tempos de cientificismos, liberalismos e positivismos, a Igreja Católica irá valorizar as manifestações populares, religiosas sobretudo, mesmo que avessas aos seus padrões ortodoxos, como forma de defesa de seus ideais, atrelando-os à constituição da identidade nacional. Desta forma, podemos avaliar a idealização do passado no pensamento de nosso autor, como fruto de sua formação, ao mesmo tempo, romântica, histórica (ligada ao IHGB e sua maneira tradicional de periodizar o império) e católica. A atenção aos bailes pastoris e reisados, por sua origem religiosa,

¹⁸ Estas informações sobre a vida de Moraes Filho são retiradas de Abreu (1998, p. 180).

¹⁹ Sigo as análises de Abreu (1998, p. 182).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

torna-se mais clara para nós.

Mas sua vivência no Rio de Janeiro também é capaz de revelar outros tipos de sociabilidade. Na sua introdução a *Cantares brasileiros*, ele cita alguns nomes que diz serem atuantes nesta cidade: “o velho Heleodoro, solitário em sua grandeza, um Paganini no violão”, Antonio Rocha, posterior ao Heleodoro; e como cantores de modinhas que merecem destaque: “o pardo Anselmo”, o Chico Albuquerque, o João Cunha, J. Alves, Juca Cego, Chico Magalhães e Alexandre Trovador, “um crioulinho cabeleireiro de teatro que ouvido a distância nos salões aristocráticos, dir-se-ia escutar uma Candiani, uma Stoltz, uma Lagrua, tal a extensão puríssima de sua voz, tais as qualidades imitativas de que era dotado” (MORAES FILHO, 1990, v. I, p. XXIX). Ao citar esses artistas de origem social humilde ou mestiça, Moraes Filho não deixa de observar as “qualidades imitativas” do “crioulinho”, o que de certa forma, nos remete novamente à ideia de evolução, neste caso, por meio da imitação.

E ainda cita outros que diz serem “conhecidos pelo carisma popular”: Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco, Manezinho da Cadeia Nova ou Manezinho da Guitarra; Zé Menino, Vieira Barbeiro, e ainda o Caladinho, o Inácio Ferreira, o Clementino Lisboa, o Rangel, o Saturnino, o Luizinho, Domingos dos Reis – já mortos, ele diz (MORAES FILHO, 1990, v. I, p. XXIX). Moraes Filho morou em uma república no Rio de Janeiro e provavelmente deve-se a isto o fato de conhecer esses artistas, porquanto eram comuns festas cheias de poetas e músicos, e a admiração desses estudantes pelo que eles consideravam ser tipos populares.

O Caladinho provavelmente era Joaquim Antonio da Silva Calado (11/7/1848 - 20/03/1880), flautista, negro, de origem humilde. Seu pai era pistonista e mestre-de-banda (Sociedade União dos Artistas e Zuavos, Sociedade Carnavalesca), provavelmente, um músico de oitava, sem formação técnica. Calado conseguiu estudar e se formar em seu instrumento. Iniciou seus estudos com o maestro Henrique Alves de Mesquita. Tornou-se professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música em 1871 e é reconhecido como o maior flautista brasileiro de seu tempo. Seu padrinho era José Basileu Neves Gonzaga, marechal-de-campo e pai de Chiquinha Gonzaga. Por intermédio dele foi nomeado professor também no Liceu de Artes e Ofícios. Faziam parte de seu grupo seu amigo flautista Viriato, Baziza Cavaquinho, Juca Vale, Ismael

Correia, Lequinho, e também Luizinho, Capitão Rangel e o violonista Saturnino, grande improvisador e seu acompanhador predileto (esses três últimos foram citados acima por Moraes Filho). Chiquinha Gonzaga também era sua companheira de choro.²⁰

João Cunha era muito provavelmente João Luiz de Almeida Cunha, um baiano, violonista, grande parceiro músico do poeta e também tocador de violão e piano, conforme Moraes Filho, Laurindo José da Silva Rabelo, também conhecido como “Lagartixa”. Em outra obra, denominada *Artistas de meu tempo* (MORAES FILHO, 1904), Moraes Filho fará uma ligeira biografia de Laurindo Rabelo, dando especial atenção à sua origem cigana, afirmando as dificuldades advindas dessa sua origem, muitas vezes, inapropriadamente, sofrendo preconceitos relativos à raça negra, ele destaca. Na visão de Moraes Filho (1900, v. I, p. XXXI), compartilhada por Sílvio Romero, Laurindo tocava “nas boas salas desta capital” (...) “cigano de origem, correto em seus modos, regular ou perfeitamente trajado”, ele fazia sucesso em um amplo circuito de festas íntimas, das quais podemos inferir que Moraes Filho também participava. Nosso autor, assim como Sílvio Romero, coloca-se na contramão de críticos que desprezavam Laurindo dizendo que ele era um mendigo e que tocava apenas por dinheiro.

Podemos perceber então que, apesar da grande amplitude social das modinhas (atribuída até mesmo a personagens que não a reconheciam por tal designação), descrita e defendida por Moraes Filho como sinônimo de identidade nacional mestiça, havia diferenças, dando margem a argumentações de cunho excludente quanto à legitimidade de certo artista, de sua produção etc. Neste sentido, a argumentação de Moraes Filho pode ser vista como pioneira, conforme os depoimentos de Sílvio Romero, e inspiradora dos estudos da música e cultura brasileiras que informam a importância da miscigenação para a sua própria constituição em fins do século XIX e início do XX, como nos sugere Martha Abreu (1998). Entretanto, os argumentos de Moraes Filho também devem ser vistos como influenciados pelas noções de raça peculiares ao fim de século XIX, entremeados a

²⁰ Informações de Enciclopédia (1998). Os três últimos, Luizinho, capitão Rangel e Saturnino, foram citados por Moraes Filho.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

discussões, e não sem restrições ou críticas. Dizendo de outro modo, o discurso a favor da mestiçagem na constituição da identidade nacional que foi elaborado, historicamente, em fins do século XIX, tem em Moraes Filho um importante representante no campo da cultura e, embora tenha contribuído para a redefinição do que fosse “popular”, isto estava longe de constituir um consenso.

Este artigo buscou dar destaque à produção de dois estudiosos da história e cultura brasileiras: o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva, e seu volume *A Cantora Brasileira*, de 1871, e o folclorista Mello Moraes Filho, com a reedição deste volume, em 1901, reformulando-o e denominando-o *Serenatas e Saraus*. Moraes Filho se revela como um autor de referência e responsável pelo impulso na reconfiguração do que significava o “caráter popular” em música. A sua obra *Serenatas e Saraus* nos dá uma medida disto. Seguindo as pistas do editor Quaresma, reconhecendo as manifestações musicais valorizadas em início do século XX, escolhemos também olhar um pouco para trás no tempo e entender os embates nos quais os sujeitos se envolveram na produção e interpretação da vida cultural no país. O entendimento dos sujeitos envolvidos com as manifestações poético-musicais em fins de século XVIII nos auxilia a compreender o circuito e alcance cultural destas manifestações na capital federal de então, assim como compreender um pedaço importante, em versão musical, de nossa vida social.

Referências bibliográficas

A ESTRELA D’Alva. Publicação Semanal de: Litteratura, Poesia, Charadas, Aneoctas e Modinhas. 1863, 1 (1-3). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3728.

ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada*. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista de Música Brasileira*, v. 10, 1944.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950.

ARAÚJO, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

CANTOR de Modinhas Brasileiras. *Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc, etc*. 9. ed. Muito aumentada. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert; C. Rua do Ouvidor, 66. 1895.

CARVALHO, José Murilo de. *O Rio de Janeiro e a República*. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, Editora Marco Zero, 1985.

CARVALHO, Lia de Aquino. *Habitações populares: Rio de Janeiro: 1866-1906*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

CEARENSE, Catulo da Paixão. *Modinhas*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943. (Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins de acordo e com uma introdução do autor, e uma apreciação de Carlos Maul).

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril*. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

CUNHA, Maria C. P. *Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate*. *Projeto História*: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 0, 1981. São Paulo: EDUC, 1981.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: "romances para o povo", pornografia e mercado editorial no Rio de Janeiro de 1870 a 1924*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH, USP, São Paulo, 2002.

ENCICLOPÉDIA de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Campinas: Ateliê Editora/ Editora da Unicamp, 2004.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LYRA de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores. Exemplares de 1869, 1 (1-9); 1870, 2 (1-?); 1875 (s/n). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1883.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na Republica das Letras*. Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

MORAES FILHO, Alexandre J. de Mello (org.). *Cantares Brasileiros*. Cancioneiro fluminense no 4º centenário. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1900. Livraria Cruz Coutinho. 2 volumes (vol. 1 parte poética e vol. 2 parte musical).

_____. *Serenatas e saraus*. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901. 3 volumes.

_____. *Artistas do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

NEVES, Eduardo das (org.) *Mistérios do Violão*. Rio de Janeiro: Liv. do Povo, Quaresma e C. Livreiros Ed., 1905.

O BEIJO. 1881, 1(1). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1887.

O JUDEU. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [200-]. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/o-judeu>>. Acesso em: 27 mai. 2015.

O SORRISO. Jornal Cientifico, litterario e recreativo. Exemplares de 1872, 1(1-13); 1880, 1(1-26), 1881, 2 (32) e 1882, 3 (63). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3107 e 3109.

O TROVADOR. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções, etc., etc. Exemplares de 1869, 3 (2-16); 1877, 2 (3). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1871 e 1687.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001, pp. 39-43.

SILVA, Joaquim Norberto Sousa (org.). *A cantora brasileira*. Nova colleção de hymnos, canções e lundus - tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: Garnier, 1878. (1. ed: 1871).

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

TROVADOR Brasileiro ou Novíssimo Cantor de Modinhas. Contendo esplêndida e escolhida coleção de modinhas, recitativos, lundus, romanzas... Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1904.

VAINFAS, Ronaldo (dir). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.