

A MODINHA, O QUOTIDIANO E A TRADIÇÃO MUSICAL PORTUGUESA EM FINAIS DO SÉC. XVIII

GABRIELA GOMES DA CRUZ

A presente comunicação tem por objecto a *modinha* enquanto género vocal com acompanhamento instrumental muito em voga em Portugal e no Brasil em finais do século XVIII. O estudo refere-se somente ao caso português, do qual se conhece, hoje em dia, bastante repertório, em fontes manuscritas ou impressas. A primeira destas últimas é o periódico *Jornal de Modinhas*, editado por Marchal e Milcent na última década de setecentos. Esta publicação constitui um dos nossos pontos de partida para a reflexão sobre o género. Complementarmente analisámos também fontes literárias contemporâneas, tais como livros de viagens de estrangeiros (Beckford, Ruders, Carrere, Bombeles) cartas e outros testemunhos. Com esta apresentação pretendemos por em evidência alguns aspectos do sistema produtivo e da estrutura comunicativa da *modinha*, que julgamos poderem contribuir de forma decisiva para a compreensão de aspectos como o seu papel no âmbito da cultura portuguesa setecentista e a especificidade da sua linguagem musical.

Um primeiro problema que se nos colocou com relação à investigação do género foi a quase inexistência de referências a este antes de meados do século XVIII. Tal remeteu-nos, em primeiro lugar, para o estudo das condições da sua prática. Iniciámo-nos no estudo dos *espaços* relacionados com o género. Os livros de estrangeiros incluem bastante informação sobre este aspecto. Especialmente Carl Israel Ruders, um Sueco que viveu em Portugal na última década de setecentos, e William Beckford, cuja permanência em Portugal foi ainda mais longa, descrevem-nos este aspecto com bastante acuidade. Senão vejamos:

“Quando o jogo estava na maior animação, houve um agradável intermédio, cantando “mademoiselle” Miranda algumas canções portuguesas acompanhadas ao piano pelo senhor Jobit. Esse género de canções que aqui se chamam “modinhas” não agradam menos aos estrangeiros do que aos nacionais”. (Ruders, 1981).

“A quinta da Fronteira não tem nada de especial que a distinga das outras pequenas propriedades. Mas tive lá o prazer, além do agrado que encontrei sempre no seio desta família, de ouvir uma brasileira, com a voz naturalmente bela e artisticamente cultivada, cantar algumas das mais deliciosas canções populares do seu país, a que se dá o nome de modinhas e que ela acompanhava com o alaúde”. (Ruders, 1981).

“... duas jovens muito elegantes (...), acompanhadas pelo seu mestre de canto, um pequeno frade atarracado de olhos esverdeados, gorjearam modinhas brasileiras”. (Brito, 1982).

“Passei a noite em casa de Mr. Horne, deliciado a ouvir D. Luisa de Almeida e o seu mestre de música cantando modinhas brasileiras (...) estava muito bem disposto e dancei com uma boa porção de mulherzinhas até às duas da manhã”. (Beckford, 1988).

“Inum intervalo de uma farsa no teatro da rua dos Condes I. Dois rapazolas, um vestido de rapariga, muito elegante, cantaram uma deliciosa modinha”. (Beckford, 1988).

“Duas senhoras idosas, de categoria, D. Joana de Menezes e a marquesa de Penalva, dizem que o Santo António me apareceu e me ordenou que mandasse levantar um muro em torno do seu convento para afastar certos lascivos menestres do sexo femenino que passam a noite a dedilhar a guitarra de baixo das janelas dos frades e a gorjear imundas modinhas”. (Beckford, 1988).

“Hoje em dia, essas cançonetas (as modinhas) são cantadas (...) pela gente comum nas ruas à tardinha e à noite, mas as damas portuguesas também as apreciam e, sabendo muito bem quanto elas próprias ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las, cantam-nas da melhor vontade”. (Brito, 1990).

“Os criados e as criadas portuguesas é raro o instante em que deixam de cantar. As suas chamadas modinhas são, na verdade muito bonitas e agradam, certamente, a quem tiver ouvido musical; mas o repertório da gente baixa compreende também um sem número de canções muito vulgares...” (Ruders, 1981).

Os espaços acima referidos, os quais se encontram esquematizados na fig. 1, enquadram-se num mundo social que apenas se parece iniciar em Portugal já na última metade de setecentos e que se relaciona directamente com alterações profundas no quotidiano português, como sejam: o desaparecimento dos freiráticos, reuniões sociais com participação dos dois sexos, transformações do espaço familiar com vista à promoção dessa nova sociabilidade (criação de salas de visitas, investimento no seu conforto e luxo) e um novo conceito de educação feminina, orientado para a música, a dança e a arte de conversação. Consequentemente dá-se uma alteração no papel social feminino e nas relações heterossexuais, ao que se associa o conceito, exclusivamente setecentista, de *chichisbéu* - acto de cortejo público e social da mulher, solteira ou casada. A sua prática social surge-nos de forma incompatível com o tipo de vida social da mulher na primeira metade do século, já que então o seu espaço se confina à clausura familiar ou religiosa. Justifica-se assim a emergência da *modinha* no período cronológico atrás apontado e a sua inviabilidade enquanto património musical nas primeiras décadas do século.

Fig. 1

<p style="text-align: center;">ESPAÇOS ASSOCIADOS A PRÁTICA DA MODINHA</p> <p>JOGOS DE CARTAS (Ruders)</p> <p>REUNIÕES EM CASA DE PARTICULARES - ASSEMBLEIAS - R. COM CARÁCTER MAIS FAMILIAR (Ruders, Beckford)</p> <p>BAILES (Beckford)</p> <p>TEATRO (FARSAS, ENTREMEZES...) (Beckford)</p> <p>RUA (Beckford, Anónimo)</p>

Ao que parece, durante este primeiro período, nem as relações sociais do quotidiano nem as atitudes mentais estavam preparadas para a acolher.

Por outro lado, os mesmos espaços referem-se à relação entre o género e os vários grupos sociais, desde a nobreza, até à criadagem e assalariados urbanos, passando pela burguesia e clero (que na época é ainda um dos grupos com maior capital musical). A destacar da análise das fontes a penetração do género nos vários níveis de sociabilidade urbana e a sua associação a práticas sócio-culturais marcadas por certa informalidade. Nesta ordem de ideias será também de referir a inexistência ou raridade de testemunhos da prática da *modinha* associada ao paço real, à corte e ao seu cerimonial.

Vários dos testemunhos contemporâneos remetem-nos para alguns dos mais importantes aspectos da estrutura comunicativa.

“[as modinhas] que no papel, embora possuam muitas voltas melódicas e harmónicas características, têm um aspecto bastante insignificante: no entanto, e através do estilo muito próprio e frequentemente apaixonado da interpretação, conseguem ter bastante interesse, e sobretudo quando executadas por jovens do sexo oposto, um encanto indescritível. Infelizmente é difícil exprimir por palavras esse encanto e descreve-lo a quem não tenha ouvido e visto [...]. Quando escritas estas canções são, na sua maioria parecidas; mas conseguem-se tornar variadas através da sua interpretação expressiva [...] as damas também as apreciam e sabendo muito bem quanto elas ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las cantam-nas da melhor vontade”. (Brito, 1990).

“Quem nunca ouviu falar em modinhas ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos sibaritas. São lânguidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso e enlevo e a alma anelasse despedir-se do corpo...” (Brito, 1982).

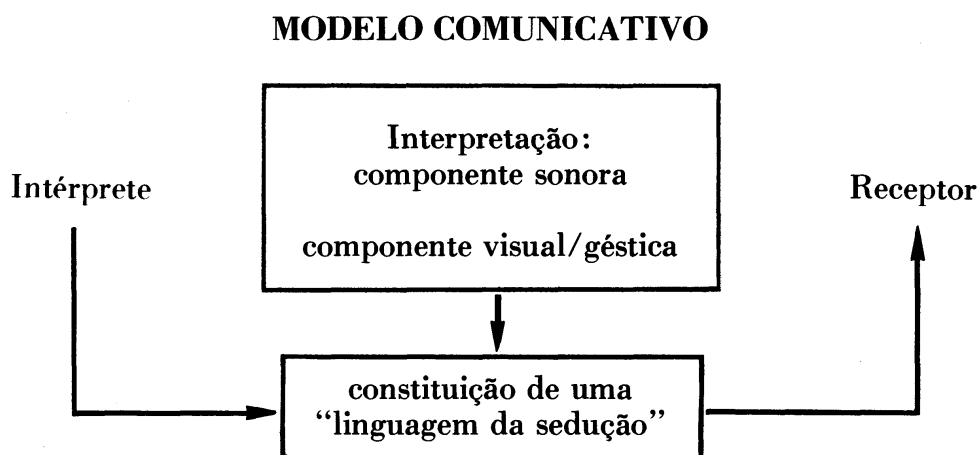
“Meu amigo: tive finalmente de assistir à Assembleia de F. [...] Que desatinos não vi? [...] Direi somente que cantavam, mancebos e donzelas, cantigas de amor tão descompostas que corei de pejo, como se achasse de repente em Bordeis ou com mulheres de má fazenda”. (Araújo, 1963. Citação de uma carta de Dr. António Ribeiro dos Santos).

Podemos então deduzir:

- proximidade espacial entre intérprete e público, acentuada pela relação relativamente informal que se estabelece entre ambos;
- comunicação heterossexual com a mulher no desempenho vocal associada à transmissão de conteúdos literários de temática amorosa;
- comunicação simultaneamente auditiva e visual, em que o estilo interpretativo adquire uma importância vital.

Em síntese: uma comunicação centrada no plano sensitivo funcionando entre dois interlocutores e preenchendo necessidades que nos parecem não exclusivamente musicais, dirigindo-se também a um imaginário de componentes físicas e conotações sensuais, que é possível esquematizar no seguinte modelo (fig. 2).

Fig. 2



Sugerimos o confronto entre este modelo comunicativo e aspectos estilísticos das peças consideradas pela amostra. Estas são obras de António da Silva Leite, Marcos Portugal, António José do Rego, José Maurício, José Cabral Mendonça e José Mesquita, todos eles compositores portugueses de renome nacional e familiarizados com a tradição musical e operática italiana e também com a tradição instrumental do norte e centro da Europa.

A estrutura das partes vocais põe em evidência a coexistência de dois modelos frásicos relativamente diferenciados. Um de clara influência italiana (ex. 1, excerto de uma peça de Mendonça), outro, associado à utilização,

bastante generalizada, de síncopas e contratempos (ex. 2, excertos de modinhas de Maurício de Mesquita) e de tipos ornamentais de raiz italiana. Em suma, a *modinha* parece criar um modelo vocal que adoptando aspectos da tradição italiana, os combina com outros elementos, essencialmente rítmicos, que tendem a romper o equilíbrio frásico típico desta tradição e sugerem a adaptação de linha vocal a diferentes exigências interpretativas e comunicativas.

O acompanhamento, adaptando-se à escrita ideomática do instrumento a que se destina, revela também a integração de aspectos estilísticos de diferentes tradições musicais — a Italiana (ex. 3 extraído de uma obra de Mendonça), a Vienense (ex. 4, extraído de uma obra de Marcos Portugal), e elementos da cultura afro-brasileira (ex. 5 excertos de modinhas de José Mesquita e José Maurício).

O conjunto dos aspectos analisados denota a integração de características estilísticas de diferentes linguagens musicais. A influência dos ritmos afro-brasileiros do lundum, da ornamentação vocal italiana, da escrita ideomática para tecla desenvolvida no norte e centro da Europa, tudo se combina, constituindo-se, numa linguagem que parece ser a base de toda uma nova semântica musical e interpretativa a funcionar no quadro específico das necessidades sócio-culturais portuguesas em finais de setecentos.

CONCLUSÕES

A modinha, considerada na sua existência em Portugal em finais de setecentos, parece constituir um fenómeno relevante para o estudo e compreensão dos processos sociais e culturais da sociedade em que se insere. De facto, parece-nos ser possível apontar uma solução de continuidade entre uma cultura portuguesa marcada pela confluência de várias culturas diferentes (europeia, africana e americana), e a solução estilística que as estruturas musicais das peças analisadas sugerem.

A análise do repertório e das práticas musicais que se lhe associam parecem-nos constituir um filão válido, a explorar, para a compreensão do género no seu significado sociológico. As referências à prática musical da modinha sugerem o seu carácter de património urbano. Aspecto talvez relacionado com uma relativa homogeneidade social em termos das práticas quotidianas e do imaginário português. Desta forma podemos também considerar que o género constitui um indicador de diversas necessidades da sociabilidade quotidiana, as quais podemos analisar a partir do estudo da estrutura comunicativa e da linguagem musical associada ao género.

Pensamos ainda que a consideração de todos estes aspectos pode contribuir para a revisão dos conceitos interpretativos associados à prática do género. Partindo do enquadramento sociológico, dos seus objectivos comunicativos e dos conceitos estéticos que lhe são inerentes, tornar-se-á possível objectivar aspectos directamente relacionados com a acentuação frásica e a géstica interpretativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Mozart de
1963 *A Modinha e o Lundum no século XVIII*, São Paulo, Ricordi.
- BECKFORD, William
1988 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- BRITO, Manuel Carlos et al
1982 *A Viagem de uma Paixão, William Beckford em Portugal*, Lisboa, Palácio de Queluz.
- BRITO, Manuel Carlos, CRAMER, David
1990 *Crônicas da vida Musical Portuguesa na primeira metade do séc. XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- LOPES, Maria Antónia
1989 *Mulheres, Espaço e Sociabilidade (A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias)*, Lisboa, Horizonte.
- RUDERS, Carl Israel
1981 *Viagem em Portugal 1798-1802*. Lisboa, Biblioteca Nacional.

FONTES MUSICAIS

- MARCHAL, P. A., MILICENT, F. (eds.)
1792-95 *Jornal de Modinhas*, Lisboa, na Real Fábrica e Armazém de Música.

Ex. 1

The image displays a musical score for the song "toda a noite todo o dia". It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "toda a noite todo o dia toda a noite eu me sinto desmaiar". The score is written in a historical style, with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part includes a bass line and a treble line with chords and arpeggios. There are some handwritten annotations above the piano part, including the letter 'D'.

Ex. 2

Andante

quem porq' se ella mispercebe se voscheaaperce
 ber se voscheaaperce ber n'

Ex. 3

So... me ve jo nes... ta Gruta

Vermis diminuto

Vermis diminuto

Ex. 4

mente pois m' ven dellas somente a negra melancolia a pois me
 ven dellas somente a negra melancolia a a negra melancolia a'

Ex. 5

eu não
eu não

podeo disfrutar com a tua companhia eu não posso
podeo disfrutar com a tua companhia eu não posso