

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

**AS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL, PUBLICADAS ENTRE 1792 E
1801: FUNDAMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO COM BASE NA ANÁLISE
RETÓRICO-MUSICAL, FIGURAS DE LINGUAGEM, *SCHEMATAS* E TÓPICAS.**

**Manaus
2019**

Flávia de Castro Procópio

As modinhas de Marcos Portugal publicadas entre 1792 e 1801: Fundamentos para a interpretação com base na análise retórico-musical, figuras de linguagem, *schematas* e tópicos.

Dissertação de mestrado, apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

**Manaus
2019**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

P963m de Castro Procópio, Flávia
As modinhas de Marcos Portugal publicadas entre
1792 a 1801: : Fundamentos para a interpretação com base
na análise retórico-musical, figuras de linguagem,
schematas e tópicas. / Flávia de Castro Procópio. Manaus :
[s.n], 2019.
148 f.: il.; 30 cm.

Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e
Artes da Universidade do Estado do Amazonas -
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.
Inclui bibliografia
Orientador: Luciano Hercílio Alves Souto

1. Marcos Portugal. 2. modinha. 3. retórica. 4.
tópicas. 5. performance. I. Luciano Hercílio Alves Souto
(Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III.
As modinhas de Marcos Portugal publicadas entre 1792 a
1801:

**AS MODINHAS DE MARCOS PORTUGAL, PUBLICADAS ENTRE 1792 E
1801: FUNDAMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO COM BASE NA ANÁLISE
RETÓRICO-MUSICAL, FIGURAS DE LINGUAGEM, SCHEMATA E TÓPICAS.**

Dissertação de mestrado, apresentado como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Manaus, 21 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco

AGRADECIMENTOS

A Deus e à minha Mãe Celeste que me guiaram nas difíceis travessias.

A FAPEAM pela bolsa concedida para que eu pudesse me dedicar ao mestrado.

Ao professor Mário Trilha, meu primeiro orientador e quem primeiro acreditou nesta pesquisa, sempre me auxiliando de forma muito solícita.

Ao professor Luciano Souto, meu segundo orientador, que aceitou seu ofício e o exerceu de forma extremamente competente.

A todos os professores do PPGLA-UEA, os quais contribuíram muito para meu crescimento profissional: Luciane Páscoa, Márcio Páscoa, Evany Nascimento, Claudiana Narzetti e Juciane Cavalheiro.

Aos professores da UEA Fabiano Cardoso e Gustavo Medina, pelo constante incentivo.

Ao meu avô Edilberto. (*in memoriam*)

À minha avó Aloisia, pelo seu carinho.

À minha mãe, Maria Lúcia, meu exemplo de serenidade e que sempre fez tudo para que os estudos fossem minha prioridade.

Ao Apolo, pela paciência, carinho e amor incondicionais.

Ao meu padrinho, Kelson e minha tia Quitéria, exemplos de amor.

À minha tia Marta, primeira pessoa da família quem vi realizar um mestrado, meu exemplo de dedicação aos estudos.

À minha prima Ana Paula, minha prima-irmã.

À tia Jandira que muito me ajudaram nos estudos desde sempre. (*in memoriam*)

À Cyndi pelas suas brincadeiras que me fizeram tão feliz durante o árduo trabalho; à elegância da Janis, que me ensinou a ser serena; ao carinho da Christina Maria, minha companheira de escrita no último semestre e à pureza do Raul, tão pequeno e tão amoroso.

À Andressa Guerreiro e à Sidney Brito pelo lindo trabalho de auto-conhecimento que foram fundamentais na minha caminhada como mestranda.

A Daize Rocha e a Suzy, secretárias do PPGLA, sempre muito gentis e solícitas.

Aos meus colegas de mestrado do PPGLA.

Ao Gentile, meu colega de graduação na música, apenas uma participação cantando uma modinha despertou meu interesse pelo tema.

À Carolina Bertolini, pelo incentivo para entrar no mestrado.

À Sabrina Costa.

Cantávamos duetos de amor de Puccini, boleros de Agustín Lara, tangos de Carlos Gardel, e comprovávamos uma vez mais que, aqueles que não cantam, não podem nem imaginar o que é a felicidade de cantar.

Gabriel García Márquez, 2005, p.69.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta fundamentos teóricos para a interpretação das dez modinhas do compositor lusitano Marcos Portugal (1762-1830), publicadas no *Jornal de Modinhas* (1792-1795) e no *Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras* (1801). Tais fundamentos serão obtidos a partir dos conteúdos musicais contemplados pela análise, sob o viés de quatro critérios analíticos: os passos do discurso retórico, figuras de linguagem retórico-musicais, tópicas e esquemas de composição.

As modinhas pertencem a um gênero de música que foi bastante popular, não somente em Portugal, como no Brasil colonial, de meados do século XVIII ao início XIX. O período histórico que compreende a música Barroca teve fim em meados do século XVIII. A divisão da história não se dá de forma exata, existindo, então, a possibilidade de analisarmos as modinhas com ferramentas da retórica e tópica barrocas.

Desta forma, quem desejar interpretar tais obras, obterá os recursos para a formulação de suas interpretações.

Palavras-chave: Marcos Portugal, modinha, retórica musical, tópicas, performance.

ABSTRACT

This research presents the theoretical foundation to the interpretation of ten *modinhas* from the portuguese composer Marcos Portugal (1762-1830), published in *Jornal de Modinhas* (1792-1795) and in *Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras* (1801). Such foundation will be obtained from the musical contents included in the analysis, under the bias of four analytical criteria: the steps of rhetorical discourse, figures of rhetoric musical-language, topics and *schematae*.

The *modinhas* belong to a music genre that was very popular, not only in Portugal, as well as in Brazil, from middle 18th century to the beginning of the 19th. The historical period which encompasses Baroque music ended around the 18th century. Due to the fact that the division of time in history does not occur in an exact manner, there is the possibility for us to analyze the *modinhas* with tools from rhetoric and topics.

This way, whoever desires to interpret such oeuvre, will have resources to formulate their own interpretations.

Keywords: Marcos Portugal, modinha, musical rhetoric, topics, performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras, 1801.	33
Figura 2: <i>Palillogia</i> em <i>Fui me confessar</i> ,1792, compassos 5-16.....	47
Figura 3: <i>Traductio</i> e <i>Anabasis</i> em <i>Fui me confessar</i> ,1792, compassos 19-24. .	48
Figura 4: <i>Synonimia</i> em <i>Você trata amor em brinco</i> ,1792, compassos 23-25.	48
Figura 5: <i>Catabasis</i> e <i>Passus duriusculus</i> em <i>Você trata amor em brinco</i> ,1792, compassos 16-17.	49
Figura 6: <i>Quarta superflua</i> em <i>Sinto amor de dia em dia</i> , 1801, compassos 25 e 26.....	49
Figura 7: <i>Synhaeresis</i> em <i>Cosí dolce amante sposo</i> , 1793, compassos 19 e 20.....	50
Figura 8: <i>Amplificatio</i> em <i>Se dos males q'eu padeço</i> , 1793, compassos 17-20.....	50
Figura 9: Exemplo de melodia com o esquema <i>Fonte</i> , de Riepel.	64
Figura 10: Exemplo do esquema <i>Do-Re-Mi</i>	65
Figura 11: Exemplo do esquema de composição <i>Monte</i>	65
Figura 12: Exemplo de <i>Clausula</i>	66
Figura 13: Exemplo de <i>Clausula formalis perfectissima</i>	67
Figura 14: Passos do discurso retórico em <i>Fui me confessar</i> ,p.1.	70
Figura 15: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Fui me confessar</i> , p.2.	71
Figura 16: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Fui me confessar</i> , p.1.	74
Figura 17: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Fui me confessar</i> , p.2.	75
Figura 18: Passos do discurso retórico em <i>Você trata amor em brinco</i> , p.1.	77
Figura 19: Passos do discurso retórico em <i>Você trata amor em brinco</i> , p.2.	78
Figura 20: Passos do discurso retórico e o Esquema de composição <i>Clausula</i> em <i>Você trata amor em brinco</i> , p.3.....	79
Figura 21: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Você trata amor em brinco</i> , p.1.	81
Figura 22: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Você trata amor em brinco</i> , p.2.	82
Figura 23: Passos do discurso retórico em <i>Se dos males q'eu padeço</i> , p.1.....	84
Figura 24: Passos do discurso retórico em <i>Se dos males q'eu padeço</i> , p.2.....	85
Figura 25: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Se dos males q'eu padeço</i> , p.1.	88

Figura 26: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Se dos males q' eu padeço</i> , p.2.	89
Figura 27: Passos do discurso retórico em <i>Raivas gostozas</i> , p.1.....	92
Figura 28: Passos do discurso retórico em <i>Raivas gostozas</i> , p.2.....	93
Figura 29: Passos do discurso retórico em <i>Raivas gostozas</i> , p.3.....	94
Figura 30: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Raivas gostozas</i> , p.1...	95
Figura 31: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Raivas gostozas</i> , p.2...	96
Figura 32: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Raivas gostozas</i> , p.3...	97
Figura 33: Passos do discurso retórico em <i>A doce união de amor</i> , p.1.	99
Figura 34: Passos do discurso retórico em <i>A doce união de amor</i> , p.2.	100
Figura 35: Passos do discurso retórico e esquema <i>Clausula</i> em <i>A doce união de amor</i> , p.3.	101
Figura 36: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>A doce união de amor</i> , p.1.	103
Figura 37: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>A doce união de amor</i> , p.2.	104
Figura 38: Passos do discurso retórico em <i>Perdoar com condições</i> , p.1.	106
Figura 39: Passos do discurso retórico em <i>Perdoar com condições</i> , p.2.	107
Figura 40: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Perdoar com condições</i> , p.1.	109
Figura 41: Passos do discurso retórico em <i>Cosí dulce amante sposo</i> , p.1.	111
Figura 42: Passos do discurso retórico em <i>Cosí dulce amante sposo</i> , p.2.	112
Figura 43: Passos do discurso retórico em <i>Cosí dulce amante sposo</i> , p.3.	114
Figura 44: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Cosí dulce amante sposo</i> , p.1.	117
Figura 45: Passos do discurso retórico em <i>Cuidados, tristes cuidados</i> , p.1.....	119
Figura 46: Passos do discurso retórico em <i>Cuidados, tristes cuidados</i> , p.2.....	120
Figura 47: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Cuidados, tristes cuidados</i> , p.1.	122
Figura 48: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Cuidados, tristes cuidados</i> , p. 2.	124
Figura 49: Passos do discurso retórico em <i>Venturozo quem inda não teve</i> , p.1.	126
Figura 50: Passos do discurso retórico em <i>Venturozo quem inda não teve</i> , p.2.	127
Figura 51: Passos do discurso retórico em <i>Venturozo quem inda não teve</i> , p.3.	128

Figura 52: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Venturozo quem inda não teve</i> , p.2.....	129
Figura 53: Figuras de linguagem retórico- musicais e <i>schematae</i> em <i>Venturozo quem inda não teve</i> , p.3.....	130
Figura 54: Passos do discurso retórico em <i>Sinto amor de dia em dia</i> , p.1.....	131
Figura 55: Passos do discurso retórico em <i>Sinto amor de dia em dia</i> , p.2.	132
Figura 56: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Sinto amor de dia em dia</i> , p.1.....	133
Figura 57: Figuras de linguagem retórico-musicais e <i>schematae</i> em <i>Sinto amor de dia em dia</i> , p.2.....	134
Figura 58: Exemplo de apoiatura simples.	146
Figura 59: Exemplo de apoiatura dupla – grupeto.	147
Figura 60: Exemplo de <i>tempo rubato</i>	148
Figura 61: Exemplo de <i>tempo rubato</i>	148
Figura 62: Exemplo de <i>Messa di voce</i>	149
Figura 63: Exemplo de execução de trilo.	153
Figura 64: Exemplo de Trilo ascendente.	154
Figura 65: Exemplo de Trilo descendente.	154
Figura 66: Exemplo de Trilo redobrado.	155
Figura 67: Exemplo de execução de Trilo.	155
Figura 68: Exemplo de Mordente.....	156
Figura 69: Exemplo de Cadência.....	157

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
1. CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO	15
1.1-Biografia de Marcos Portugal – Vida em Portugal. A vinda para o Brasil. O compositor da Corte.	15
1.2-Origens da Modinha: surgimento, contextualização histórica e social	20
1.3- Relação entre a retórica e a música portuguesa.....	26
1.3.1 -Retórica e Música.....	31
CAPÍTULO 2 – CRITÉRIOS ANALÍTICOS E ANÁLISES DAS MODINHAS	33
2.1-As modinhas de Marcos Portugal, publicadas entre 1792 e 1801: análise retórico-musical.....	33
2.2.1-Fases do discurso retórico	34
2.2.2-Figuras de linguagem musicais	36
2.2.3- Tópicas	40
2.2.4- Esquemas de composição.....	51
2.3- Análise das modinhas	57
2.3.1- Análise da modinha <i>Fui me confessar</i>	57
2.3.2 - Análise da modinha <i>Você trata amor em brinco</i>	63
2.3.3 - Análise da modinha <i>Se dos males que eu padeço</i>	70
2.3.4- Análise da modinha <i>Eu gosto muito d'Armenia (Raivas gostosas)</i>	76
2.3.5 - Análise da modinha <i>A doce união de amor (nem fora ditozo o mundo)</i>	84
2.3.6- Análise da modinha <i>Perdoar com condições</i>	91
2.3.7- Análise da modinha <i>Cosí dolce amante sposo</i>	96
2.3.8- Análise da modinha <i>Cuidados tristes cuidados</i>	102
2.3.9- Análise de <i>Moda a solo do Saboeiro -Venturozo quem inda não teve</i>	108
2.3.10-Análise da modinha <i>Sinto amor de dia em dia</i>	113
2.4- Quadro-resumo das Modinhas de Marcos Portugal - Aspectos analíticos.....	118
2.5- Quadro-resumo das Modinhas de Marcos Portugal - Aspectos formais	119
CAPÍTULO 3 – A INTERPRETAÇÃO E SEUS RECURSOS	120
3.1 - Execução, interpretação e performance	120
3.1.2-Relação dos critérios analíticos com a performance	124
3. 2- Ferramentas interpretativas	126
3.2.1-Portamento	127
3.2.2- Apojatura	128
3.2.3- <i>Tempo rubato</i>	129
3.2.4- <i>Messa di voce</i>	131

3.2.5 - Trilo	132
3.2.6- Mordente	137
3.2.7- Cadência	138
Considerações Finais	141
Referências bibliográficas	144

APRESENTAÇÃO

As Modinhas pertencem a um gênero musical que foi muito popular tanto em Portugal quanto no Brasil colonial até o século XX. São canções, geralmente para voz e acompanhamento, por vezes duetos com bandolins (no caso das de Marcos Portugal), com melodias simples e estróficas, as quais abordam temas de amor, podendo também ser de forma cômica. Como veremos, por vezes tem uma influência italiana, sendo uma delas em língua italiana e com melodia mais rebuscada que as demais. A motivação para a realização da pesquisa foi investigar se nas dez modinhas de Marcos Portugal, que foram publicadas entre 1792 a 1795 se poderíamos encontrar elementos que fundamentassem a interpretação, principalmente na parte vocal. Os critérios analíticos utilizados foram quatro: passos do discurso retórico, figuras de linguagem retórico-musicais, *schematas* e tópicos. Por meio da utilização de ideais estéticos da época, fizemos a conexão das análises com a performance, na qual os ornamentos vocais dos tratados de canto de Tosi e Mancini poderão trazer os elementos analíticos em evidência quando houver a execução musical.

No primeiro capítulo abordaremos a contextualização histórica acerca das modinhas, apresentando a biografia do compositor Marcos Portugal, bem como sua conceituação enquanto um gênero musical e suas possíveis origens. Abordo esta questão no plural porque apresenta duas visões como veremos, uma que acredita que ela teve origem em Portugal e outra que defende sua origem brasileira. Contudo nosso objetivo é apenas mostrar ao leitor essas duas correntes, visto que essa discussão não é o foco do trabalho. Essa parte do capítulo contará também com várias descrições que ajudam a compreender a forma da modinha, bem como sua contextualização social. Após esta parte, abordaremos a relação entre a retórica e a música portuguesa.

O capítulo dois contém as informações concernentes aos critérios analíticos propostos: os passos do discurso retórico, figuras de linguagem retórico-musicais, tópicos e esquemas de composição. Discorreremos sobre cada item, e quando aplicável, mostramos exemplos. Por fim, realizamos as análises das dez modinhas, descrevendo todos os elementos encontrados dentro de nossa proposta.

No capítulo três há a reflexão acerca dos conceitos de interpretação, execução e performance, bem como qual seria o papel do performer atual quando realiza música antiga, se seria uma fiel reevocação do que o compositor pretendia ou se a subjetividade do primeiro é que deve prevalecer. Apresentamos também os principais ideais estéticos (ornamentos vocais),

baseando-nos em tratados da época. Desta maneira o leitor dispõe do arcabouço teórico das ferramentas analíticas, acrescido de recursos vocais que auxiliarão no enriquecimento artístico da *performance* das modinhas.

1. CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO

1.1-Biografia de Marcos Portugal – Vida em Portugal. A vinda para o Brasil. O compositor da Corte.

Este texto foi baseado na pesquisa de Antônio Jorge Marques, cujo capítulo faz parte do livro intitulado *Marcos Portugal, uma reavaliação*. O autor cita cinco obras fundamentais para seu estudo biográfico sobre o compositor luso-brasileiro. A primeira delas é a *Biographie Universelle des Musiciens*, do crítico, teórico, compositor e musicólogo belga François-Joseph Fétis, que foi publicada em oito volumes entre 1835 e 1844. Contudo, segundo Marques, esta obra apresenta inúmeros equívocos. Por isso, utilizou-se de outros estudos, realizados ao longo do século XIX, por Innocencio Francisco da Silva (1868), José Ribeiro Guimarães (1870), Joaquim de Vasconcellos (1870) e Ernesto Vieira (1900). Deste, o autor destaca o estudo do pesquisador Innocencio Francisco da Silva, que foi o primeiro que utilizou as informações contidas na Relação Autógrafa (RA),¹ redigida pelo próprio Marcos Portugal, entre 28 de junho de 1809 a 1816. (MARQUES, in CRANMER, 2012, p. 42-43):

A Relação Autógrafa, que representa a imagem (e a memória) que Marcos Portugal tinha da sua própria obra no período de 28 de junho de 1809 (data da sua redacção) a 1816 (data das últimas entradas), inclui informações sucintas sobre as obras destinadas ao "Theatro" e as obras destinadas à "Egreja", embora no final da primeira parte ("Theatro") na categoria "Muzica particular, e feita por motu proprio[...]"; o autor inclua dois *Hymnos da Nação Portuguesa* que não se enquadram em qualquer das classificações. Também não foram incluídas obras instrumentais, didáticas ou modinhas, embora algumas destas últimas possam, com alguma verossimilhança, estar contidas nas "muitas Arias, Duetos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar" escritas para o Teatro do Salitre entre os anos de 1785 e 1792. (MARQUES in CRANMER, 2012, p. 52)

Marcos Portugal nasceu em Lisboa em 24 de março de 1762, filho de Joaquina Teresa Angélica da Fonseca Portugal. Seu pai, Manoel Antônio da Assumpção e seu bisavô paterno, Joaquim Mendes Ferreira, eram músicos.

Seu estudo formal de música provavelmente teve início quando ingressou no Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal, em regime de internato, aos nove anos, em 6 de agosto de 1771. Não foi registrada a data de sua saída. Nesta instituição, estudou com João de Sousa

¹ Relatos do próprio Marcos Portugal, no período de 28 de junho de 1809 a 1816, publicados por Manoel de Araújo de Porto Alegre na *Revista Trimestral do Instituto Geographico e Etnographico do Brasil* em 1859. (MARQUES, in CRANMER, 2012, p. 51;57)

Carvalho e as matérias estudadas eram a gramática, canto, composição e instrumentos, como cravo, clavicórdio e órgão. O Real Seminário visava formar músicos e compositores de música sacra, fato que não impediu que Marcos Portugal se dedicasse também à composição de música vocal profana. A primeira obra que se tem registro, contida na *Relação Autógrafa*, é um *Miserere* a quatro vozes com acompanhamento de órgão, na qual não consta o destino da mesma. Na mesma obra também constam duas antífonas para canto e órgão de 1780, ano provável de sua estreia como compositor na Santa Igreja Patriarcal. Outro ano importante para o compositor, segundo Marques, foi o ano de 1782:

(...) com exceção da missa composta para o dia de Santa Bárbara na Real Capela de Queluz (RA 071), e que constitui a primeira encomenda real, todas as obras especificamente datadas de 1782 são destinadas à Santa Igreja Patriarcal: um *Magnificat* (RA 113), um *Miserere* a cinco vozes (RA 118), e um *Te Deum* a oito vozes (RA 147). Estas constatações indicam, não só uma intensificação da atividade composicional, mas também uma ligação mais formal à instituição. Assim, decorrendo desta análise, o ano de 1782 parece assumir uma importância fundamental para o início da carreira profissional de Marcos Portugal. (MARQUES, in CRANMER, 2012, p. 57)

Ademais, em agosto do referido ano, ocorreram dois fatos relevantes para a sua carreira: a nomeação como organista da Santa Igreja Patriarcal² e a primeira encomenda Real. A obra encomendada foi uma *Missa com Instrumental*, destinada às festividades de Santa Bárbara. (idem, 2012, p. 55)

No dia 23 de julho de 1783 foi admitido na Irmandade de Santa Cecília, na qual exerceu suas atividades entre os anos de 1785 e 1804. Na Irmandade exerceu as funções de examinador de cantores e mordomo. (id., 2012, p. 59-61)

No Teatro do Salitre, Marcos Portugal pôde estreitar ainda mais os laços com a Família Real, ao comparecer em aniversários de alguns dos seus membros. Para essas ocasiões, compôs onze obras entre 1787 e 1789. Para estas comemorações o repertório foi distinto do que estava habituado: burletas, entremezes/comédias e outras obras ocasionais. (id., 2012, p. 62-66)

Entre os anos de 1792 a 1800, o compositor residiu na Itália, com a finalidade de estudar música, patrocinado pela Corte Portuguesa. Por este motivo, continuou auferindo o ordenado salarial de duzentos mil réis. Em 8 de maio de 1793 estreou no *Teatro degl' Intrepidi*, em Florença, a sua primeira ópera italiana, *Le confusioni dela somiglianza*, lançando sua carreira internacional com um enorme sucesso. Em Veneza, ao final de 1793, estreou a ópera *Cinna*; em 4 de janeiro de 1794 foi a vez de *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe*, seguido

²O cargo de compositor só foi reconhecido e remunerado a partir de 1 de setembro de 1787.

por *Demofonte* no carnaval em Milão. Após a estréia de *La vedova raggiratrice* em 1794, em Florença, Marcos Portugal retornou a Portugal. Em 22 de julho de 1795 retornou a Gênova, acompanhado por sua esposa, por sua irmã e um criado. (id. 2012, p. 66-71)

O seu sucesso, sem precedentes na música brasileira ou portuguesa, foi relevante, segundo a pesquisa de Almeida Carvalhaes (1910-1916), na qual descreveu os passos do compositor durante seu período italiano: durante aproximadamente sete anos, estreou por volta de vinte e uma óperas. (id., 2012, p.71)

Ao retornar definitivamente para Portugal, após sua estada na Itália, foi nomeado Mestre de Solfa do Seminário da Patriarcal, em 17 de setembro de 1800, com a função de (...) compor a "Muzica para melhor serviço" da mesma Santa Igreja (Patriarcal). Lá compôs muitas obras religiosas por encomenda do Príncipe Regente, geralmente dedicadas as festividades políticas ou religiosas, para a Capela de Queluz, da Bemposta, Basílica de Mafra, além dos batizados dos príncipes e princesas, aniversários, exéquias reais, Semana Santa, Epifania, Pentecostes, Natal, Corpus Christi, Nossa Senhora da Conceição, Festas Marianas, dia de São Francisco e Santo Antônio. (id., 2012, p.71-72)

Em 31 de agosto de 1800, o autor foi nomeado *Maestro* do Real Teatro de São Carlos, com a ópera *La principessa filosofa*, de Gaetano Andreozzi. Compôs principalmente *opere serie* e muitas para a soprano Angelica Catalani. Dentre as óperas podemos citar: *Adrasto re d'Egito* (1800), *La morte de Semiramide* (1801) e *La Merope* (1804). O único exemplo de ópera buffa é *L'oro non compra amore* (1804). (id, 2012, p.73)

Em outubro de 1804 o compositor recebeu uma mercê, em virtude da admiração que Dom João tinha pelo compositor. Tal honraria concedeu à esposa de Marcos, Maria Joanna, duzentos mil réis. Uma segunda mercê foi recebida em 18 de janeiro de 1807, na qual foi condecorado com o título de Mestre e Compositor da Real Câmara e de Suas Altezas Reais:

A Marcos Portugal, Fez mercê O Principe Regente Nosso Senhor em dezoito de Janeiro de mil oitocentos e sete de o condecorar com o título de Mestre, e Compozitor da Sua Real Camara, permitindo-lhe usar da Farda que compete aos Mestres de Suas altezas Reaes³.

Contudo, em 1807, o Mestre de música de Suas Altezas Reais era Giuseppe Totti, sendo, portanto, provável que Marcos Portugal tenha efetivamente exercido esse cargo quando chegou ao Rio de Janeiro. O compositor desenvolveu um material pedagógico para fortepiano solo ou canto e fortepiano utilizados nas lições que aplicara aos infantes D. Pedro, D. Maria

³ Livro *Terceiro dos Assentamentos das Mercês* [...], f.156v., Apud: Marques in Cranmer 2012, p. 105)

Francisca de Assis, D. Isabel Maria e D. Maria Isabel além de dez “motivos” (pequenas peças) para fortepiano destinados às infantas. (id., 2012, p.105-106)

Sobre os solfejos, Antonio Jorge Marques diz que:

Os Solfejos “Que para Uzo de SS. AA.RR.. Compôz Marcos Antonio Portugal No Anno de 1811”, como o próprio título informa, foram destinados à instrução musical dos infantes, filhos de D. João e Dona Carlota Joaquina, que desde 1808 viviam no Rio de Janeiro. Marcos Portugal só se reuniu à Família Real em junho de 1811. Estes solfejos datam deste mesmo ano, o que pressupõe terem sido imediatamente compostos após a chegada de Marcos Portugal ao Brasil, ou, como aventado por António Jorge Marques, durante a longa travessia do Atlântico. (MARQUES,2005, p. 10-11 Apud TRILHA in CRANMER, 2012, p. 419.)

Dentre os motivos para confecção de tal material, supõe-se que tenha sido devido à ausência do mesmo na cidade do Rio de Janeiro, sendo necessário apresentá-los aos infantes, os quais já tinham por volta de 13 e 10 anos de idade, um método que abordava teoria musical, solfejo e baixo contínuo. (TRILHA, in CRANMER 2012, p.419)⁴

Em 29 de novembro de 1807 a Família Real teve que deixar a cidade de Mafra, devido a aproximação do exército de Napoleão. O Príncipe Regente então decidiu transferir a Corte Portuguesa para o Brasil, escoltado por navios ingleses. O número correto de pessoas que vieram é incerto. Pesquisas atuais, realizadas por Nireu Cavalcanti (2004,95-97, Apud: Marques, p. 96) indicam “444 pessoas, entre as quais 60 membros da família real e da alta nobreza portuguesa”, estabelecidos no Rio de Janeiro nos anos de 1808 e 1809. (MARQUES, in CRANMER 2012, p. 96).

As instituições que eram dependentes do patrocínio real tiveram seu funcionamento afetado, uma vez que várias foram transferidas para o Rio de Janeiro. No Seminário da Patriarcal, há relatos de redução de despesas a partir de dezembro de 1807 e atrasos nos pagamentos dos salários. Marcos Portugal ficou cerca de nove meses com seu ordenado em atraso. Em sua *Relação Autógrafa*, o compositor descreve nesse período composições extras, não encomendadas pela Família Real, como estratégia de sobrevivência. Em 15 de agosto de 1808 produziu a ópera *Demofonte*, (libreto de Metastasio modificado por Giuseppe Caravita) para celebrar o aniversário de Napoleão Bonaparte (RA 34). Segundo Marques, “as circunstâncias desse episódio serão de difícil avaliação”, uma vez que o compositor necessitava trabalhar e outro motivo, citado pelo autor no seu estudo biográfico, é uma transcrição parcial

⁴ Para mais detalhes sobre os solfejos de Marcos Portugal, veja TRILHA, 2012, p. 424-429, in MARQUES, 2012.

do episódio, por Pinheiro Chagas, na qual Marcos Portugal teria sido coagido pelo general de Napoleão, Junot, a compor tal ópera em homenagem ao aniversário do invasor francês. (id., 2012, p.80-85)

Marcos Portugal foi convocado a vir para o Brasil em 7 de janeiro de 1811 e por volta do dia 16 ou 17 de março embarcou, chegando ao Rio de Janeiro em 11 de junho. Com o compositor veio sua esposa, Maria Joana, e mais uma comitiva de quatro pessoas. Em solo brasileiro, o compositor manteve o salário, além de ter recebido outros benefícios financeiros. Foi desta forma, recompensado pela sua disposição em deixar Portugal para vir servir ao Rei no Brasil. (id., 2012, p.93-94)

Lino Cardoso faz um comentário acerca da chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro:

Em 1811, ano em que, segundo o Almanaque daquele ano, a Capela Real já contava com 32 integrante, foi a vez de entrar pela Guanabara, Marcos Antônio da Fonseca Portugal. Logo este compositor e maestro, afamado em toda Europa, assumiu, por decisão do Governo, o cargo de professor de música dos príncipes, passou a trabalhar informalmente para a capela, compondo e regendo, e tomou para si o encargo oficial de inspecionar a música da ópera de Manuel Luís, agora denominado Real Teatro, nos dias em que o Príncipe Regente frequentasse tais espetáculos. (CARDOSO,2011, p. 185-186)

Para as festividades que ocorriam na Capela Real, no Real Teatro de São João (inaugurado em 1813) e na Quinta da Boa Vista e Fazenda de Santa Cruz (residências oficiais), Marcos Portugal compôs novas obras ou versões de músicas anteriormente encomendadas para a Basílica de Mafra. A sistematização proposta por Antônio Jorge Marques para as obras compostas entre 1810 a 1821 compõe-se de três categorias: obras novas, novas versões (de obras compostas para vozes masculinas e órgão da Basílica de Mafra) e obras antigas. Dentre as novas obras há composições sacras e profanas, como *A saloia namorada*, de 1812, segundo grupo há uma missa, um conjunto de Vésperas, um conjunto de Matinas e um *Te Deum*. No terceiro está o Hino Nacional Português (1809?)⁵. (MARQUES, in CRANMER 2012, p.111-113)

Em 12 de outubro de 1820 Marcos Portugal recebeu mais uma mercê concedida por D. João: uma Comenda da Ordem de Cristo no valor de dezesseis mil réis. No mesmo ano ocorreu a Revolução Constitucional e em 26 de abril de 1821 a Família Real deixou o Brasil. Contudo, o compositor não deixou a corte brasileira e as razões que o levaram a permanecer aqui, segundo Marques, não passam de suposições. A despeito disso, podemos considerar

⁵ Hino da Nação Portuguesa, Patriótico, do Príncipe, de D. João VI. (PACHECO, 2013, p.137). ‘‘Um Hymno da Nação Portuguesa, com acompanhamento de toda a banda militar’’, segundo a Relação Autógrafo. (Portugal in PORTO-ALEGRE, 1859, p. 493 Apud PACHECO, 2013, p. 163)

possibilidades relevantes: a garantia de que ele se mantivesse como Mestre de Música do futuro Imperador Dom Pedro; é possível que, aos 59 anos na época e após dois ataques apopléticos, o compositor não estivesse mais em condições para enfrentar mais de três meses de viagem de navio, cujas condições de higiene e conforto eram precárias. (id., 2012, p.114-115)

Com a independência brasileira e de acordo com o Artigo 6º, parágrafo 4º, da primeira Constituição do Brasil de 1824, os portugueses que decidissem permanecer no Brasil, adquiririam a nacionalidade brasileira automaticamente. Assim o fez Marcos Portugal, além de ter composto o primeiro *Hino da Independência do Brasil*, com poema de Evaristo da Veiga. Marcos Portugal faleceu em 18 de fevereiro de 1830, sendo, porém, noticiada sua morte somente no dia 5 de março do mesmo ano, no Diário Fluminense. (id., 2012, p.117-119;130-131)

1.2-Origens da Modinha: surgimento, contextualização histórica e social

Segundo Monteiro, 2015, p.53, quanto à origem a modinha surgiu em Portugal, no meio rural e foi mesclando-se ao meio urbano com a migração da população para as cidades no século XVII. As *modas*, em Portugal, foram um tipo de canção séria de salão tão populares no reinado de D. Maria I, que se dizia que era moda cantar a moda. Seu surgimento está relacionado à ascensão da burguesia e com a mudança de hábitos da nobreza, aos quais a modinha agradava tanto no ambiente familiar quanto em festas, por necessitar de poucos intérpretes e relativa facilidade de execução técnica. Nesse contexto, a poesia também exerceu papel primordial junto à modinha. Na Itália surgiu a *canzonetta*, na Alemanha o *Lied*, na Espanha a *seguidilla* e na França a *ariette* e em Portugal, a *modinha*. Há razões para crermos que a modinha derivou de melodias operísticas, assim como as canções populares de outros países europeus que citamos acima. Vários autores portugueses de modinhas foram também compositores de óperas, como João de Sousa Carvalho (1745-1798) e Marcos Portugal, enquanto outros foram compositores de música religiosa como o padre José Maurício (1767-1830) e Antônio da Silva Leite (1759-1833), o qual foi Mestre da Capela da Catedral do Porto.

Um dos registros mais antigos de Modinhas no Brasil, que se tem conhecimento, até os dias atuais, são os manuscritos MSS 1595 e MSS 1596, denominados *Modinhas* (Doze modinhas no estilo português) e *Modinhas do Brasil* (30 modinhas), descobertos em 1964 por Gerard Béhague na Biblioteca do Palácio da Ajuda em Lisboa, datados do último quartel do século XVIII. (BÉHAGUE, 1968, p. 44-8, Apud MONTEIRO, 2015, 37)

Mozart de Araújo (1904-1988) fez observações acerca da origem da palavra Modinha e afirma que:

Os filólogos, sempre voltados para o campo da etimologia, lembram que o Módulo – canto popular da idade média – tem o mesmo radical de Modo. Modo, ayre ou ária eram as palavras com que no Portugal dos princípios do século XVIII se designava a cantiga *ad uma voce*. De Modo derivar-se-ia a palavra Modilho, que os dicionários portugueses registram com o sentido de Modo simples, singelo. Não menos evidente, por outro lado, é a semelhança morfológica das palavras Motete e Modinha, semelhança que é também semântica, se considerarmos que o motete, já essencialmente monódico no século XVIII, chegou a tomar, mesmo nas igrejas, feição profana, própria das modinhas. (ARAÚJO, 1963, p.25-26)

Manuel Joaquim Delgado nos apresenta uma interessante fala para a origem do termo “moda”, na região do Alentejo:

A razão dessa denominação [moda] baseia-se no facto de passar a ser cantado por toda a gente, como coisa nova, isto é, como moda, qualquer cantar que aparece no folclore da região. É, portanto, a esse novo cantar que, andando tanto em voga, e passando a ser moda, chamamos ‘moda’. Rapidamente [*sic*] o povo dele se apropria (e tanto mais quando lhe agrada), espalhando-o e divulgando-o de boca em boca numa área de cada vez mais vasta. (DELGADO, 1955, p. 07, Apud: MONTEIRO, 2015 p.53).

Como características gerais, Araújo afirma que a Modinha adquiriu sua variedade de estrutura estrófica e rítmica a partir de canções que remetem ao século XVI, como os ayres, tonos, tonadilhas, coplas, seguidilhas e serranilhas, e que não teve uma forma definitiva, sendo desde o princípio uma canção com acompanhamento, de fundo lírico e sentimental, mas sem esquema formal definido. (ARAÚJO, 1963, p.27)

Com o sucesso das modinhas, entre 1792 a 1795 surgiu o *Jornal de Modinhas*, publicados pela Real Fábrica e Impressão de Música, em Lisboa, de Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent. Em geral, as modinhas eram compostas para uma ou duas vozes, com acompanhamento para viola e pelo violão. Porém, com o tempo, esse instrumental foi sendo substituído pelo cravo e pelo piano. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 114)

Em 1801 existiu também o *Jornal de Modinhas novas dedicadas às senhoras*, de João Batista Walltman, em Lisboa. A periodicidade deste jornal foi irregular, uma vez que no anúncio da Gazeta de 7 de julho de 1801 dizia-se semanal e no de 19 de janeiro de 1802 aparece como mensal. (idem, 2006, p. 128)

Devemos destacar que em Portugal, a difusão das modinhas ocorreu devido à ampliação dos processos de impressão. Uma das primeiras impressões musicais portuguesas pode ter começado no final do século XV, com partituras sacras, por German Galharde, que em

1533 imprimiu o *Tractado de Canto llano* de Mateus de Aranda. A impressão de música profana em Portugal era rara, sendo predominantes as impressões de livros litúrgicos e manuais de cantochoão. Dentre os poucos que se dedicaram à impressão da música profana, Jaime de La Té y Sagau (1670-1763) fundou, em 1715, a *Imprensa de Música*, que é considerada a primeira editora especializada de música portuguesa. Outras editoras de relevância foram a *Oficina da Música de Teotónio Antunes de Lima* (1720-1740); a *Oficina Pinheirense da Música e da Sagrada Religião de Malta* (1736-1746) e a *Oficina Joaquiniana da Música de Bernardo Fernandes Caio* (1730-1765) (GAMA 1967: 8-81, Apud: ALBUQUERQUE 2006, 21-22). Dom José incentivou a tipografia ao criar a Régia Oficina Tipográfica em 24 de dezembro de 1768. Tal predominância de edições de música sacra ao invés música profana, ao contrário da Europa que se encontrava em transição de uma ideologia teocêntrica para a antropocêntrica, revela que Portugal possuía uma ideologia contra-reformista, que ainda mesclava o sacro e o profano. As práticas religiosas eram uma forma de interação social, em oposição às práticas culturais laicais que vinham ganhando espaço nos outros países europeus. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 24)

Com a ascensão da burguesia, na segunda metade do século XVII, surge a necessidade de entretenimento dessa classe emergente. Assim, criaram salões privados e assembleias, nos quais a música e a dança puderam corresponder ao desejo burguês de ter acesso à diversão que não fosse a música sacra. Um bom exemplo de espaço financiado por grandes empresários lisboetas é o Teatro de São Carlos, inaugurado em 1793. As sociedades também contribuíram massivamente para o desenvolvimento da música profana: a criação da *Sociedade Filarmônica*, de Domingos Bomtempo, realizou entre 1822 a 1828 sessenta e nove concertos, com músicos profissionais e amadores. A criação desses espaços privados difundiu a música profana e expandiu seu interesse para outras camadas sociais. Assim, aumentou o interesse pela música impressa ou manuscrita. (idem, 2006, p. 23-24)

Na música profana estão englobadas a música vocal e instrumental e foi no reinado de Dona Maria I, que ocorreu um aumento considerável das edições de música profana, com preferência pela música vocal, das quais as modinhas eram as favoritas. Deste sucesso, surgiu o *Jornal de Modinhas*, impresso pela Real Fábrica e Impressão de Música, criada por Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal, em 24 de maio de 1792. A sua publicação era quinzenal, no primeiro e no décimo quinto dia de cada mês, podendo ser feita a assinatura anual. Como o ano não é mencionado, Maria João D. Albuquerque os descobriu recorrendo aos anúncios da Gazeta de Lisboa e ao Correio Mercantil, além dos elementos contidos nas folhas de rosto, como preço, razão social dos editores e seus respectivos endereços. Do ano V não

foram encontrados os exemplares das modinhas anunciadas em ambos os periódicos pesquisados.⁶

Em setembro de 1793, Milcent desfez a sociedade com Marchal, passando assim a ser o único editor da Real Fábrica de Música, nova razão social em 1795. Com a morte de Milcent, em 1797, terminaram as publicações do *Jornal de Modinhas* e somente em 1801 tivemos o *Jornal de Modinhas dedicados às senhoras*, publicado por João Batista Waltman e o *Divertimento muzical ou Collecção de modinhas*, publicado por Luís José de Carvalho. (id, 2006, p. 120)

A primeira editora de música de Portugal foi a Real Fábrica de Música, de Francisco Domingos Milcent, estabelecida em 1788, a qual publicou o *Jornal de Modinhas*. Pedro Anselmo Marchal, cravista, interessou-se pela atividade editorial e em 1792, associou-se a Milcent. Outro editor que publicou modinhas foi João Batista Waltmann, também músico (trompista na Real Câmara entre 1792 a 1797), que em 1801 publicou o *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras*, em 1801. A gravura na capa deste jornal foi feita por Manuel Luís Rodrigues Vianna (1770-184?) e apresenta uma mulher tocando pianoforte. (id., 2006, p. 57)



Figura 1: *Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras*, 1801. Site da Biblioteca Nacional da Espanha. (link nas referências). Último acesso: 26/11/2018

⁶ Informação contida em: *Jornal de modinhas: Ano I/ Introd.* Maria João Durães Albuquerque. – Ed. Fac-similada. – Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do livro, 1996. – xx, [11], 59, p.ix – (Fundos da Biblioteca Nacional da Música;1).

A seguir, faremos considerações sobre o intercâmbio entre a modinha portuguesa e a brasileira, a fim de enfatizar a relevância que este gênero teve nos dois países e apresentar características principais.

Um dos principais responsáveis pela popularização da modinha brasileira em Portugal foi Domingos Caldas Barbosa (1739-1800). Mulato, filho de uma negra, Antônia de Jesus e de pai funcionário de Dom João V, Antônio Caldas Barbosa. Estudou no colégio jesuítico (TINHORÃO, 2004, p.29, Apud: MONTEIRO,39) e foi soldado na Colônia de Sacramento. (Ibidem, p.37). A partir de 1763 foi para Portugal, onde se tornou o difusor da moda brasileira nos salões de saraus portugueses. Também pertenceu à nova Arcádia de Lisboa, sob o pseudônimo de *Lereno Selinuntino*. Seus versos foram bastante utilizados por vários compositores renomados da época, para compor suas modinhas, como Marcos Portugal (1762 – 1830) e Antônio da Silva Leite (1759-1833). A ele são atribuídas autorias de várias modinhas, para além de letrista, como compositor⁷. Por outro lado, há pesquisadores que descobriram evidências de que Caldas Barbosa compôs modinhas, sendo que uma delas é o nome de uma de suas obras chamar-se *Viola de Lereno*, fato que levou José Fernando Monteiro a concluir que o autor não escolheria esse nome se não tivesse afinidade com o instrumento. José Ramos Tinhorão esclarece que as músicas com notação manuscrita ou impressa chegaram à atualidade com o nome de outros autores pelo fato de Caldas Barbosa tocar o seu instrumento de ouvido, não sendo capaz de registrar suas melodias em notação musical. (TINHORÃO, 2004, p.89)

Os pesquisadores alemães Johann Baptist Von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868), também descreveram a modinha, quando foram enviados pelo rei da Baviera para realizar um estudo botânico, zoológico, mineralógico e etnológico nas províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas. Além deste relato, publicaram em Munique, entre 1823-1831, três livros chamados *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)*, nos quais relataram suas viagens e apresentaram relevantes aspectos da cultura brasileira. Martius elaborou um anexo musical, o qual denominou *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (Canções populares brasileiras e melodias indígenas), no qual, além de compilar canções provenientes de São Paulo, Bahia, Minas e melodias indígenas, fez importantes considerações acerca da modinha portuguesa e a brasileira:

[...] as canções populares são de origem portuguesa ou brasileira. As últimas sobrepõem-se no que diz respeito à naturalidade do texto e da melodia; mantêm-se dentro do gosto do povo e demonstram, às vezes, um verdadeiro ímpeto lírico dos

⁷ Para maiores informações sobre obras atribuídas a Domingos Caldas Barbosa, veja o capítulo 16 em TINHORÃO, 2004, p. 213-218.

autores, na maior parte anônimos. Amor desprezado, tormentos de ciúme e penas de despedidas são os objetos da sua ‘musa’ e uma inspirada referência à natureza oferece a estes poemas um ambiente próprio e sereno. Esta atmosfera criada parece a uma pessoa europeia tanto mais deliciosa e suave quanto se sente em disposição idílica provocada pela riqueza e pelo tranquilo prazer que toda a natureza em volta respira. As canções que juntamos no Atlas servirão, certamente, para provar a verdade das nossas palavras. (DODERER, p.x, Apud: CASTAGNA, p.10).

Além da temática amorosa, muitas modinhas possuíam temática satírica e/ou de crítica política, como a modinha *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva e Araújo de Porto Alegre. Nesta obra os autores criticam a desvalorização da cultura nacional, em preferência a elementos de cultura estrangeira.

Quanto ao meio social em que estava inserida a modinha, podemos concluir que estava tanto nas camadas sociais mais altas, quanto nas mais baixas do Brasil, como afirma Martius:

As canções populares são acompanhadas pela viola e têm a sua origem tanto em Portugal como no próprio país. É pelo canto e pelos sons do instrumento que o brasileiro é facilmente levado a dançar, dando expressão à sua boa disposição através de contradanças sutis, no ambiente das camadas sociais eruditas, e através de movimentos e posições mímico-sensuais parecidos com os dos pretos, no ambiente das camadas baixas. (DODERER, p.ix, Apud: CASTAGNA, p.10)

Quanto ao ambiente em que eram executadas as modinhas, podemos concluir que, por vezes se dava no ambiente doméstico e o instrumento de acompanhamento utilizado era a viola de arame, em contraste com o do cravo, conforme Grigóry Ivanovitch Langsdorff (1774-1852), Cônsul da Rússia no Brasil:

[...] À noite as pessoas se encontram em pequenos grupos de familiares, onde se dança, brinca, ri, canta-se e contam-se anedotas, conforme a tradição portuguesa. Os instrumentos musicais mais usados são a viola e o chocalho. A música é cheia de expressão, terna e sentimental. As canções são de conteúdo modesto, frequentemente reiterando temas como amor por mulheres, corações sangrentos e feridos, desejos e saudades. [...] (LANGSDORFF, 1818, p.54, Apud: CASTAGNA p. 8):

O outro local no qual a modinha foi executada, segundo Edilson Vicente de Lima, em sua dissertação *A modinha e o Lundu: dois clássicos dos trópicos*, foram os palcos teatrais:

A modinha também a incorporação desses dois gêneros em espetáculos teatrais, como entremez, deste e daquele lado do oceano, não somente incrementou sua produção, como contribuiu para sua difusão e aceitação nas classes populares. (FAGERLANDE 2008; NERY 1999; TINHORÃO 2004, Apud: LIMA, p.20)

Outra informação relevante é que Araújo (1963) identificou que quatro textos das modinhas de Marcos Portugal são de autoria de Caldas Barbosa, na primeira e segunda edição da obra *Viola de Lereno*⁸. São elas: *Você trata amor em brinco*⁹, *Se dos males que eu padeço*¹⁰, *Raivas Gostosas*¹¹ e *A doce união de amor*¹². (OLIVEIRA,2016, p.17).

No Brasil, a modinha se adaptou ao violão, tornando-se popular com o choro e retornou aos salões do início do século XX sob o nome de canção. (TINHORÃO,1974, p.21). Luciana Silva, ao abordar características do gênero canção, nos traz uma importante consideração:

Paradoxalmente caracterizada como singular, por não precisar de tantos aparatos para ser executada, mas ao mesmo tempo dotada de complexidade, por trabalhar duas linguagens distintas simultaneamente, exigindo, tanto do compositor, quanto do executante um poder de síntese e expressão. (SILVA, 2017, p.55)

Desta forma, constatamos que foi uma forma de divertimento bastante popular e agradável aos mais variados públicos e situações. Constatamos que em Portugal a modinha esteve inserida no contexto mais aristocrático, devido ao fato de que quem tinha o acesso às partituras impressas eram as camadas mais altas da sociedade, com a finalidade de entretenimento doméstico das mulheres, que geralmente tinham como acompanhamento instrumental o cravo. Por outro lado, no Brasil, a modinha se popularizou com a forma de transmissão oral, sendo o acompanhamento instrumental aos poucos sendo substituído por instrumentos de corda dedilhados, como a viola e o violão.

1.3- Relação entre a retórica e a música portuguesa

O ensino da Retórica em Portugal nos remete à Idade Média, quando foram instituídas duas correntes diferentes no ensino da retórica escolar: a primeira, que empregava a poética e retórica, que estava permeada de conceitos gramaticais e a segunda, que buscava a formação de padres que pregassem o evangelho cristão católico, a fim de converter fiéis ao catolicismo ou mantê-los como fiéis desta religião. Os principais centros de estudo da Retórica em Portugal foram os mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de Alcobaça, onde os tratados que compilavam

⁸ Publicações impressas de poesias de Domingos Caldas Barbosa. Para ver detalhes bibliográficos sobre as mesmas, veja TINHORÃO, 2004, p.219-225.

⁹ 1792, modinha 2.

¹⁰ 1793, modinha 3.

¹¹ 1793, modinha 4.

¹² 1793, modinha 5.

o *Trivium* (gramática, retórica e dialética) proporcionavam a formação adequada aos clérigos. (SOARES, 2017, p. 176)

Nas bibliotecas de ambos os mosteiros foi localizada, por exemplo, uma obra de Cícero intitulada *Duo Libri de Retorjca scilicet Tulij*. No mosteiro de Alcobaça está um códice do século XV, copiado em gótico, da *Rhetorica ad Herennium*, atribuído ao referido autor. Além destas, os clérigos também estudavam os escritos de Santo Isidoro, bem como o *Dicionário de Pápias*, que figura tanto na biblioteca de Santa Cruz como na de Alcobaça. Embora este último seja um responsório gramatical, a ligação com a retórica pode ser estabelecida pelo fato de nele serem trabalhadas as figuras ornamentais (figuras de linguagem retóricas), as quais trazem beleza estilística e correção gramatical ao discurso empregado. (SOARES, 2017, p. 177)

É importante ressaltar que com a chegada da Idade Média ocorreram dois processos no setor educacional: o desaparecimento da escola clássica e o surgimento da escola cristã, em que Cassiodoro e Isidoro de Sevilha foram importantes na preparação formal no ler, escrever e contar, os quais colocaram a gramática como base para a compreensão da Bíblia Cristã Católica. (CHRISTOVAM, 2018, p. 304)

A Companhia de Jesus, criada por Inácio de Loyola, com a chancela do Papa Paulo III em 1540 teve um papel de destaque para que a retórica assumisse um papel importante na educação portuguesa e europeia em geral. A partir de 1555 houve a transferência da tutela do ensino para os jesuítas, apesar de as transformações só se efetivarem com o estabelecimento da *Ratio Studiorum*, que segundo Christovam:

A *Ratio* respondia a uma situação evidenciada pelo humanismo, que trouxe para a educação uma renovação profunda e radical: a exigência de uma formação comum da *humanitas*, que fosse o fundamento indispensável das diversas ciências e dos saberes técnicos específicos; a exigência de uma *uirtus* de caráter universal, ao alcance da iniciativa individual e inalienável das *littarae*. (CHRISTOVAM, 2018, p. 308-309, itálicos do autor)

A *Ratio* foi um método de estudo para a formação de religiosos e leigos, o qual abordava letras, filosofia e teologia. A versão definitiva da *Ratio*, a *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, de 1559 permaneceu até 1773, ano em que a Companhia de Jesus foi extinta. (CHRISTOVAM, 2018, p. 311)

Na transição da Idade Média para o Renascimento, no século XV, a partir do ano 1432, a retórica foi incluída nos programas de estudos da Universidade de Lisboa: o Infante Dom

Henrique (1394-1460) instituiu uma verba para manter uma cadeira da matéria nesta universidade. (SOARES, 2017, p. 178)

No Renascimento, a retórica aliada ao Humanismo possibilitou uma estreita ligação entre a intervenção dialética e um novo método de filosofar, que procurava uma aproximação da realidade humana através da comunicação, tratando de problemas de ordem moral, política, religiosa e filosófica. (SOARES, 2017, p. 179). No século XVI, a retórica era ministrada em todos os colégios portugueses, como o colégio de Santo Antão, em Lisboa, como o das Artes em Coimbra e a Escola de Braga. Para a consolidação dos estudos superiores, foram realizadas algumas reformas, que ficaram registradas nas obras de *Disputationes dialecticae* e as *Elegantie*, de Lourenço Valla (1407-1457), ou *De inventione* de Rodolfo Agrícola (1443-1485) (SOARES, 2017, p. 180-181).

Há um importante nome a ser citado no contexto do ensino da retórica em Portugal: Cipriano Soares. Nascido em Ocãna, na Espanha, no ano de 1524. Ingressou na Companhia de Jesus em 1549 quando já residia em Portugal. Devido a sua vasta experiência pedagógica, foi um dos mestres fundadores do Colégio Jesuíta de Santo Antão, em 1553 em Lisboa. Foi professor de retórica, língua grega e estudos sobre os principais autores latinos. Em sua obra, *De Rhetorica libri tres*, publicado em 1562 em Coimbra, compilou de forma didática os preceitos de autores clássicos do mundo greco – romano, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Segundo Conley (1990,153), além desta primeira versão, a obra chegou a ter mais de cem edições em quarenta cidades diferentes. (CHRISTOVAM, 2018, p. 315-316).

No Barroco, os jesuítas ensinaram nas escolas e universidades de Portugal a oratória de Cícero e Quintiliano, traduziram a obra Poética de Aristóteles e transmitiram, com grande erudição, a retórica para seus alunos, fazendo dessa um elo entre aplicação prática e teoria escolar. (SOARES, 2017, p. 191). A obra utilizada para o ensino da retórica, por muito tempo até o século XVIII, foi a de Cipriano Soares. Gradativamente as obras *Adriadne Rhetorum* (1651), do jesuíta italiano Luís Giuglaris (1607-1653), ou o *Candidatus Rhetoricae* (1672) do francês François-Antonie Pomey (1618-1673) (CASTRO, 2008, p.83, Apud: SOARES, 2017, p. 191). Em suma, durante o século XVII, o interesse pelo estudo da retórica em Portugal ocorreu devido ao interesse em sua aplicação para o domínio da eloquência sagrada.

No século XVII e início do XVIII, houve uma reformulação e renovação das estruturas da disciplina, que em suma foi uma tentativa de reaproximação das fontes (LAUSBERG, 2004, p.25 Apud: SOARES, 2017, p. 197). Essa aproximação ocorreu por intermédio dos autores

antigos, principalmente Cícero e Quintiliano. (SOARES, 2017, p. 197). Novas correntes floresceram, com o objetivo de trazer uma eloquência menos ornamentada, mais simples, por isso houve esse retorno aos textos clássicos. Nesse contexto, destacou-se Luís Antônio Verney. (LAUSBERG, 2004, p.26 Apud: SOARES, 2017, p. 197).

Segundo Christovam, (2018, p.325) Luis Antônio Verney, um ex-aluno jesuíta, publicou o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), como uma crítica à forma como o ensino da retórica vinha sendo feito em Portugal até então. Segundo Soares (2017, p.201), ele fez uma contestou as metodologias utilizadas pelos jesuítas, que direcionavam os estudos da disciplina somente para um grupo limitado de pessoas e para obtenção de favorecimentos pessoais. Verney também enfatizou a necessidade de que a retórica fosse ensinada em língua portuguesa, e não em latim. Desta forma, Soares ressalta que:

Nesse propósito, a retórica poderia popularizar uma linha de raciocínio baseada em uma lógica à qual permitiria exprimir opiniões em português e, ao mesmo tempo, conduziria os atributos do saber e do estudo para o cotidiano das pessoas, modificando assim os princípios organizacionais do conhecimento, colocando num mesmo patamar tanto os que ensinavam quanto os que aprendiam. (SOARES,2017, p.201).

O *Verdadeiro Método de estudar* foi escrito em dezesseis cartas, nas quais primeiramente criticava as associações metodológicas e depois apontava alternativas e soluções para rumos melhores no ensino. As cartas V e VI trataram sobre a retórica e foi na carta V, em que Verney enalteceu a retórica e apontou como a mesma estava sendo corrompida pelos jesuítas. (CHRISTOVAM, 2018, p. 326):

E, na verdade, nam á coiza mais util, que a Retorica: mas nam a alguma, que com mais negligencia se-trate, neste Reino. Se V.P. observar, o que os mestres ensinam nas escolas, achará, que é uma embrulhada, que nenhum omen, quanto mais rapaz, pode intender. Primeiramente, ensinam a Retorica, em Latim. Erro confideravel: porque nada tem a Retorica, com o Latim: sendoque os seus preceitos comprehendem, e se exercitam em todas as linguas, daqui nasce o primeiro dano, que é, que os rapazes nam a-intendem, porque ainda nam intendem Latim: e nasce tambem o primeiro ingano, que é perfuadirem-se os ditos rapazes, que a Retorica fô ferve, para as orafuens Latinas. (VERNEY, 1746, p.125 Apud: CHRISTOVAM, 2018, p. 326).

De acordo com este pensamento, Verney elaborou um novo sistema educacional, no qual as demais matérias como história, geografia e gramática viriam acompanhadas da retórica, alinhando-se a esses saberes e a possibilidade de formulação de opinião por parte dos alunos acerca das disciplinas estudadas. (SOARES, 2017, p. 202-203)

O posicionamento iluminista de Verney se mostrou por meio dos “anseios de determinação das leis objetivas do belo, mostrando o modo como se relacionam e acordam com as propriedades e qualidades fundamentais da natureza humana”. Assim a natureza seria a base que “permitira ao belo ser identificado como uma estrutura inteligível das coisas”. (CALAFATE, 1998, p. 150 Apud CHRISTOVAM, 2018, p. 332) Em relação à aplicação das figuras retóricas, Verney afirmou que elas deveriam ser empregadas em todas as ocasiões (VERNEY, 1746, p. 161 Apud SOARES, 2017, p. 203). Em suma, para Verney, a reformulação do ensino da retórica proporcionaria melhor entendimento e difusão das demais matérias estudadas.

Temos que destacar também a atuação do ministro Sebastião de Carvalho, o Marquês de Pombal, o qual extinguiu a Companhia de Jesus, movido pelo desejo de fortalecer o poder real em detrimento do religioso. Por meio do Alvará Régio de 28 de junho de 1759 suprimiu a ordem religiosa e estabeleceu um novo regime, no qual houve a atribuição dos cargos de “Diretores dos Estudos, Professores de *grammatica latina*, Professores de Grego e *Rhetorica*” no ensino público em Lisboa, Coimbra, Évora, Porto e em outras cidades a fim de habilitar e avaliar o progresso dos estudantes que ingressariam na Universidade de Coimbra. (CHRISTOVAM, 2018, p. 333-336, aspas do autor)

O padre António Pereira de Figueiredo publicou os textos *Novo methodo de grammatica latina* e *Elementos da Invençam, e Locuçam Retorica ou Principios da Eloquencia* (1759), sendo este último livro o que contém as ideias centrais na reforma do ensino da retórica: redução do ensino da disciplina aos seus elementos fundamentais e aumentar o interesse de alunos e professores pela aquisição de uma boa capacidade de exposição. (CHRISTOVAM, 2018, p. 338)

Além destes, outra personalidade importante na implementação de ideias iluministas na educação portuguesa ao longo do século XVIII foi D. Fr. Manuel de Cenáculo Vilas Boas. Ocupou cargos político-eclesiásticos importantes durante o período pombalino como, por exemplo, sua ação como censor, capelão-mor, provincial da Ordem Terceira de S. Francisco, Bispo de Beja e Arcebispo de Évora. Após sua viagem à Roma, tornou-se aberto, no campo científico, em especial à física e também muito aberto às novas diretrizes que se difundiam no estrangeiro, permitindo uma adequação ao novo pensamento europeu. (CHRISTOVAM, 2018, p.342)

1.3.1 -Retórica e Música

De acordo com Eliel Soares, a música evidencia uma ampla área de contato com a literatura:

Através dos códices retóricos, estabelecidos desde a Antiguidade Clássica, os tratados de Cícero, Quintiliano, Platão e Aristóteles se mantêm inalterados em muitas das obras portuguesas de teoria literária e musical. Diante disso, as divisões da retórica, assim como a elaboração, propósito e as partes do discurso, surgem como princípios orientadores de *Ante-Escrita* e de *Escrita* nas *Artes* literárias e nas musicais portuguesas. Propiciando, dessa forma, categorias e princípios retóricos que permitirão identificar os modos de produção discursiva comuns, na música e na literatura. (SOARES,2017, p. 207)

Ana Margarida Paixão acrescenta que:

Nas *Artes* musicais, a retórica surge a par da gramática como principais elementos de comparação com a música. Aliás, como bem sublinha Rita Copland, já durante o período romano retórica e gramática se encontravam interligadas, fundindo-se numa disciplina única (1991: 1-8). (PAIXÃO,2008, p.113).

E traz uma importante citação sobre a utilização de princípios gramaticais utilizados pelos autores de obras de teoria musical, nos quais a pontuação constitui uma alusão relevante nos tratados musicais:

A linguagem musical he submettida, como a lingua fallada, a huma pontuação representada pelos diversos valores de silencios, e dos quaes se deve, na leitura, observar escrupulosamente todos os repousos''. Pontuar, v.a. he, na composição, marcar e fazer sentir os repousos, dividindo as phrases de maneira que se perceba distinctamente suas entradas, cadencias, e ligações, da mesma sorte que se sente no discurso com o socorro da pontuação. (COELHO, Rafael,1842: 75;173, Apud PAIXÃO,2008, p.115)

A pontuação foi abordada no *Tratado de Melodia* de Eugénio d'Almeida, onde se estabelece um paralelo entre pontuação gramatical e musical. O autor também estabelece uma equivalência entre elementos musicais e discurso oratório, ao afirmar que a melodia é uma sucessão de sons, assim como a harmonia musical é uma sucessão de acordes ou como o discurso é uma sucessão de palavras. (1868:2, Apud, PAIXÃO,2008, p.116-117)

Desta forma apresentamos um panorama acerca da relação da retórica com a história cultural portuguesa em geral, a fim de situar nosso leitor dentro desse contexto. Concluímos que há a possibilidade de que os princípios da retórica tenham sido aplicados nas composições

musicais portuguesas, justificando assim nossa escolha do critério analítico da retórica para nosso estudo das modinhas de Marcos Portugal.¹³

¹³ Para informações detalhadas sobre o tema retórica e música portuguesa, ver CHRISTOVAM, PAIXÃO E SOARES.

CAPÍTULO 2 – CRITÉRIOS ANALÍTICOS E ANÁLISES DAS MODINHAS

2.1-As modinhas de Marcos Portugal, publicadas entre 1792 e 1801: análise retórico-musical.

Para realizar a análise retórico-musical das dez modinhas de Marcos Portugal, publicadas no *Jornal de Modinhas* entre 1792 a 1795 e no *Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras* (1801), abordaremos os seguintes aspectos: 1- retórico-musical, 2- figuras de linguagem musical 3-tópicas, e 4-esquemas de composição, a partir das teorizações de Lopez Cano (2011), Danuta Mirka (2014), Mary Hunter (2014), Sarah Day-O’Connel (2014) e Robert Gjerdingen (2007).

Segundo Lopez Cano (2011, p.15), a inter-relação entre música e retórica foi sedimentada no fim dos séculos XVI e XVII, quando teóricos musicais europeus utilizaram em larga escala termos, conceitos e estratégias da antiga retórica clássica grega para estudar diversos aspectos da música. Podemos dizer que a retórica serviu de arsenal terminológico para a teoria compositiva deste tempo e através dela muitos processos e fenômenos musicais puderam ser nomeados com terminologias específicas e se integraram ao discurso retórico musical. Nesse contexto, o músico tinha a capacidade de “gerir as paixões do público tanto quanto os oradores” (CANO, 2011, p. 16).

Em relação ao segundo critério, temos as figuras de linguagem retórico-musicais, que de forma semelhante às figuras de linguagem literárias, conferem efeitos especiais ao texto, trazendo recursos estilísticos que dão mais ênfase à comunicação do mesmo. No caso da música, segundo Lopez Cano,(2000,p.19), as figuras retórico-musicais permitem destacar momentos especiais dentro do fluxo musical. Tais momentos alimentam a imaginação do ouvinte e são relevantes para que a atenção do mesmo no discurso musical seja mantida. Dentro das cinco fases preparatórias do discurso (*Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronunciatio*), as figuras de linguagem retórico-musicais estão dentro da *Elocutio*, que é a fase onde os discursos são verbalizados. Cano enfatiza que a efetividade do discurso do orador depende bastante da utilização destas figuras de linguagem retórico-musicais. (CANO,2000,p.31).

O terceiro critério a ser utilizado para nossas análises será a teoria das Tópicas, embasando-se no texto de Danuta Mirka (2014), no qual a autora realizou um apanhado de estudos musicológicos sobre este tema, como Johann Mattheson (1681-1764), Johann George Sulzer (1720-1779), Kofi Agawu (1956-atual) e Wye Jamison Allanbrook(1943-2010). Sobre

tópicas e Opera Buffa teremos o arcabouço teórico de Mary Hunter (2014) e sobre o Stilo Cantabile as reflexões de Sarah Day- O'Connel, cujos textos também mencionam os autores utilizados por Mirka.

Nosso quarto e último critério para a análise das obras serão os esquemas de composição descritos por Robert Gjerdingen (2007) em sua obra *Music in the Galant Style*. O autor nos apresenta o termo galante como uma referência a um conjunto de costumes e maneiras associados com a cultura da nobreza no século XVIII, no qual a música estava inserida como forma de entretenimento para essas pessoas como público e como estudo e diversão como *performers* amadores. Mais adiante, afirma que o compositor galante era um próspero servidor público. (GJERDINGEN,2007,p.5-6)

Em seguida, ele contextualiza o termo *schemata*, ao realizar um paralelo com os *zibaldone* utilizados na *commedia dell'arte*, no qual o ator seguia uma estrutura simples de apresentação teatral e ao longo da mesma recitava seu texto. De forma bastante resumida, as *schematae* eram esquemas de composição, que poderiam ser percebidas por qualquer Quem que ouvisse música atentamente, ou seja, as *schematae* faziam parte da cultura musical do século XVIII. (GJERDINGEN,2007,p. 10-15)

Antes de cada análise, faremos uma descrição sobre elementos gerais de cada obra, como fórmula de compasso, tonalidade, dinâmica, quantidade de vozes, tessitura vocal, acompanhamento (sobre o qual constará um quadro – resumo com algumas considerações ao fim das análises). Tais descrições fornecem um resumo dos elementos formais sobre cada modinha, porém não estão fundamentadas nas teorizações mencionadas.

2.2.1-Fases do discurso retórico

A retórica é a arte de fazer discursos gramaticalmente corretos, elegantes, e, sobretudo, persuasivos. Os principais autores da antiguidade clássica foram: Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Estes dividiram o discurso em cinco partes ou fases preparatórias:

Inventio criação dos argumentos ou tese no caso da oratória ou literatura, ou das ideias musicais ou temas, no caso da música. (CANO,2011,p. 69)

Dispositio fase de distribuição dos argumentos ou ideias musicais nos lugares mais adequados do discurso (literário, oratório ou musical), distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e efetividade do discurso. É a seção do sistema retórico onde as ideias e argumentos descobertos na *inventio* são ordenados e distribuídos segundo suas características, para que resultem mais oportunos e eficazes.

Está subdividido em seis partes:

1- *Exordium*: é a introdução do discurso. É a transição do silêncio ao som. Deve-se preparar o ouvinte, dispô-lo ao tema que será abordado, ou seja, ganhar sua confiança.

2- *Narratio*: apresentação dos fatos. É o marco preparatório para a argumentação. A *narratio* é, fundamentalmente, um relato, uma narração de feitos e descrições.

3- *Propositio*: enunciação da tese fundamental que sustenta o discurso.

4- *Confutatio*: defesa da tese. Caracteriza-se por incluir um grande número de ideias contrárias ou antíteses.

5- *Confirmatio*: reexposição da tese fundamental. Nesta fase, procura-se mover no ouvinte o pathos ou afeto de maior intensidade.

6- *Peroratio*: é o epílogo. Resume-se e se enfatiza o exposto ou se enuncia algum tipo de conclusão ou moral. (CANO,2011,p. 76)

Elocutio: é a fase em que, na oratória e na literatura, o discurso é verbalizado. Esta se distingue, em especial, pela *decoratio* ou o conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente características, conhecidas pelo nome de figuras retóricas. Em música ocorrem processos análogos, sendo as figuras um dos aspectos mais atrativos da retórica musical. Este passo do discurso merece nossa especial atenção, uma vez que “é a parte mais conhecida e estudada da retórica:

As figuras de determinam um estilo. Por meio da seleção de determinadas figuras, o discurso se individualiza, caracteriza suas expressões, adquirindo uma personalidade própria através da qual o receptor o identifica. A figura faz o discurso belo, agradável, atrativo para quem o escuta. O que não é belo é recusado, indigno de apreciação ou aplauso, é evitado, não tem valor. O belo, ao contrário, é aceito, desejado, procurado. A beleza agrada ao ouvinte (*delectare*) e o dispõe a ceder ao influxo dos seus afetos. (tradução da autora). (CANO, 2000, p. 92)¹⁴

Memoria: são os recursos mnemônicos para lembrar-se do discurso e, por extensão, o modo operante de cada fase retórica. Segundo Lopez Cano (2011,p.86) os músicos barrocos não demonstraram interesse “em memorizar a música que executavam”

Pronunciatio: é a execução do discurso diante do público. Nesta fase, fazemos considerações sobre a gesticulação ou manejo vocais adequados para a efetividade do orador.

¹⁴ Las figuras determinan un estilo. Por medio de la elección de determinadas figuras, el discurso se individualiza, caracteriza sus expresiones dotándose de una personalidad propia por la cual el receptor lo identifica. La figura hace el discurso bello, agradable, atractivo para quien lo escucha. Lo que no es bello es rechazado, indigno de aprecio o palauso, rehuido, no tiene valor. Lo bello, por el contrario, se acepta, se desea, se busca. La belleza agrada al oyente (*delectare*) y lo dispone a ceder al influjo de sus afectos.

Na música, é a parte da retórica na qual se fazem recomendações aos executantes sobre como dizer a música. Todas estas seções, com exceção da memória, foram adaptadas à música. Para fins de nossa análise, a fase da *dispositio*, subdividida em seis, e as figuras retóricas da fase correspondente à *elocutio* são suficientes. (CANO,2011,p. 86)

Na análise do discurso retórico de todas as modinhas discorreremos sobre a Dispositio, que conforme detalhado anteriormente, possui seis partes principais, as quais são: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* e *Peroratio*. As seções da Dispositio podem ser omitidas, trocar de posição, fundir-se e modificar-se. (CANO,2000,p.78).

2.2.2-Figuras de linguagem musicais

Ainda ressaltando a importância da retórica musical em nossa análise, Lopez Cano afirma que desde os primórdios da era barroca, tanto a música vocal quanto a instrumental, utilizaram este recurso amplamente. Contudo, na música vocal, houve o desenvolvimento interativo entre a retórica do texto e o acompanhamento, de forma que os textos determinavam as alterações retóricas no discurso musical. Assim, a figura musical foi empregada para apoiar o sentido e a intenção do texto. (CANO,2011, p. 91-93)

A subdivisão detalhada consiste em figuras que afetam a melodia, a harmonia e figuras que afetam elementos musicais variados. Dentro de cada grupo o autor sistematizou subdivisões para agrupar as figuras semelhantes. No grupo 1, que aborda as figuras retórico-musicais que afetam a melodia, ele as desmembrou em figuras de repetição exata e alterada. Há também no grupo 1 as figuras descritivas subdividindo-as naquelas que traçam linhas melódicas específicas, rebaixam o âmbito melódico habitual, evocam pessoas ou coisas, dentre outras. (CANO, 2011, 107-170)

No grupo 2, o qual descreve as figuras que afetam a harmonia, o agrupamento foi feito tomando como base o critério de dissonância, sendo ela relacionada à preparação da ou resolução da dissonância, condução da voz e relação harmônica entre as vozes. No subitem 2.2 temos as figuras de acordes, que tratam da formação de acordes como um fenômeno retórico. (CANO, 2011, 107-170)

Por fim, no grupo 3, das figuras que afetam vários elementos musicais, temos três formas em que ocorrem: (1) por adição, (2) subtração e (3) permutação e/ou substituição. E dentro de cada uma destas quatro subclasses também há ramificações que as particularizam e as categorizam. No grupo das figuras que atuam por adição, existem aquelas que ocorrem

por variação-incremento, amplificação, dúvida e acúmulo; nas que atuam por subtração há as que funcionam por omissão, silêncio e fusão-acumulação; e por último Lopez Cano subdividiu as figuras de permutação e/ou substituição em permutação, substituição e oposição de contrários. (CANO, 2011, 173-206)

A seguir, veremos as definições de algumas figuras retórico-musicais seguidas de exemplos extraídos das Modinhas de Marcos Portugal. Selecionamos estes para descrever, nos adiantando que foram as figuras encontradas em nossas análises.

No grupo de figuras retórico-musicais que afetam a melodia, temos as figuras de repetição, como:

Palillogia: Repetição exata: Segundo Lopez Cano (2011, p.117), Burmeister (1599,1606) foi o único tratadista que menciona o termo *Palillogia*, que é repetir o tema característico de uma melodia não necessariamente no mesmo lugar. Exemplo:

Figura 2: *Palillogia* em *Fui me confessar*, 1792, compassos 5-16. Jornal de Modinhas, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Traductio: Repetição alterada: Designaremos o grupo de figuras que, atuando sobre uma ou mais vozes, introduzem modificações a um fragmento musical cada vez que é repetido. Estas modificações podem consistir em: transposições, progressões, desenvolvimentos, imitações, mudanças harmônicas e de oitava, etc. Implica numa atenuação ou amplificação do fragmento musical repetido. (CANO, 2000, p.119). Neste mesmo exemplo já apresentamos a *Anabasis*, cujos primeiros tratadistas foram: Kircher (1650) e Vogt (1719). É uma linha melódica ascendente. (SHERING, 1908: III; BLUELOW, 1980: 798; JACOBSON, 1980: 64; CIVRA, 1991: 173, Apud CANO 2000, p.136). Exemplo:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'Traductio' and contains the lyrics 'og' eu fui dixer naõnaõ'. The bottom staff is labeled 'Anabasis' and contains the lyrics 'og' eu fui dixer ninguem a de'. Both staves have purple boxes highlighting specific melodic phrases that are repeated in different contexts.

Figura 3: *Traductio* e *Anabasis* em *Fui me confessar*, 1792, compassos 19-24. *Jornal de Modinhas*, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Synonymia: é a repetição de um fragmento musical transposto. (BUELOW, 1980:796; TOFT, 1984: 195 Apud CANO, 2000,p. 119).Exemplo:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'Espressivo' and contains the lyrics 'car que não he pa ra brin car'. The bottom staff is labeled 'Espressivo' and contains the lyrics 'mor ty Amor amor & mor do cês zombão com a mor e não'. A green box highlights a melodic phrase that is repeated in different contexts, labeled 'Figura de linguagem: Synonymia'.

Figura 4: *Synonymia* em *Você trata amor em brinco*, 1792, compassos 23-25. *Jornal de Modinhas*, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Catabasis: Os primeiros tratadistas que a definiram foram Kircher (1650) e Vogt (1719). Linha melódica descendente. (SHERING,1908: III; BLUELOW,1980: 798; JACKOBSON, 1980: 64; ALBRECHT, 1980: 88; U. KIRKENDALE, 1980: 112; TOFT, 1884:195; STREET, 987: 103; CIVRA, 1991:174 Apud CANO 2000, p.137). Neste mesmo

exemplo também encontramos *Passus duriusculus*, figura que pertence ao grupo das que afetam a harmonia, cujo primeiro tratadista que o conceituou foi Bernhard (aproximadamente 1660). É uma dissonância criada por movimento de uma voz por grau conjunto que forma um intervalo melódico de segunda, muito longo ou muito curto para a escala. (BUKOFZER, 1930-40: 10-II; BLUELOW,1980:798; WILLIAMS, 1983:339; STREET,1987:103 Apud CANO 2000, p.153). Exemplo:

The image shows a page of a musical score for the opera 'Você trata amor em brinco' (1792). The score is in three parts: Soprano 1, Soprano 2, and Bass. The lyrics are 'car que não he que não he que não he pa ra brin'. The score is marked 'Espressivo' and 'Estruolto'. A green box highlights a section of the Soprano 1 line, and a yellow box highlights a specific interval. The page number '18' is visible in the top right corner.

Figura 5: *Catabasis* e *Passus duriusculus* em *Você trata amor em brinco*, 1792, compassos 16-17. *Jornal de Modinhas*, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Quarta superflua: é o intervalo de quarta aumentada, ou seja, o trítono (JACKOBSON, 1980:66 Apud CANO, 2000,p. 167). Exemplo: em ambas as vozes, no último tempo do compasso 25, onde há as notas sol-ré bemol para o soprano 1 e mi-si para o soprano 2, formando um intervalo de quarta aumentada. Neste exemplo pensamos melodicamente.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Sinto amor de dia em dia' (1801). The score is in two parts: Soprano 1 and Soprano 2. The lyrics are 'tu fer tões eru... el a... mor'. The score is marked 'SF.' and 'P.'. A red box highlights a specific interval in the Soprano 1 line. The page number '25' is visible in the top right corner.

Figura 6: *Quarta superflua* em *Sinto amor de dia em dia*, 1801, compassos 25 e 26, *Jornal de Modinhas Novas dedicados às Senhoras*. Fonte: Site da Biblioteca Nacional da Espanha. (link nas referências).

Synhaeresis, que ocorre quando duas notas se cantam na mesma sílaba ou vice-versa. (SHERING, 1908:113; UNGER, 1941:89; CIVRA, 1991, 168. Apud CANO, 2000, p. 198).

Exemplo:

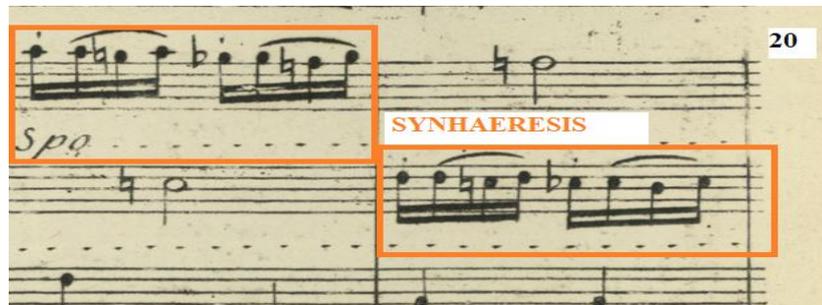


Figura 7: *Synhaeresis* em *Così dolce amante sposo*, 1793, compassos 19 e 20, *Jornal de Modinhas*. Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências).

Por último, temos as figuras da terceira classe, as quais afetam vários elementos musicais:

Amplificatio: ampliação. Ocorre quando uma obra se estende por meio de elaboração ou reforço dos elementos que acompanham um sujeito ou tema. Aparece com frequência na *confirmatio*. (JACOBSON, 1982, 70; Apud CANO 2000, p. 177). Exemplo:

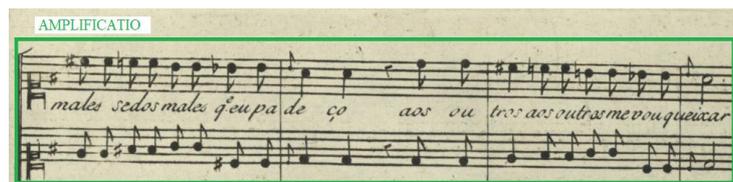


Figura 8: *Amplificatio* em *Se dos males q'eu padeço*, 1793, compassos 17-20, *Jornal de Modinhas*. Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal. (link nas referências)

2.2.3- Tópicas

O conceito de tópica foi introduzido por Leonard Ratner, em sua obra *Classic Music: Expression, Form and Style*, na qual ele a define como sujeitos (sujeito) do discurso musical (1980, xiv, Apud: MIRKA, 2014, p. 5) é uma fonte de significados e meios de comunicação na música do século XVIII. Ele dividiu esses sujeitos em tipos e estilos. O primeiro engloba danças e marchas. O segundo, estilos como o Turco, militar e o de caça. Por outro lado, estilos

são progressões na peça, mas como Ratner pontuou, “a distinção entre tipos e estilos é flexível”.¹⁵ O curso adicional deste debate é que o desdobramento de estilos numa em uma peça se mistura com outros que transformam os estilos em tópicas. (MIRKA, 2014, p.1-2, aspas da autora).

Em seu artigo, Mirka faz um paralelo do desenvolvimento das Tópicas de Leonard Ratner por autores como Wye Allanbrook¹⁶, Kofi Agawu¹⁷, Robert Hatten¹⁸ e Raymond Monelle¹⁹, os quais exploraram suas implicações epistemológicas e forneceram ferramentas para análise, mas que no processo perdeu o seu contorno exato. Ao longo do texto, ela aponta os conceitos destes autores e realiza suas considerações acerca dos mesmos, propondo que é útil distinguirmos as tópicas de outras convenções, a fim de verificar como interagem umas com as outras. A obra *O universo das Tópicas* de autoria de Agawu (1991:30, Apud Mirka 2014, p. 2), complementa as tópicas de Ratner com um afeto (amoroso) e figuras melódicas (motivo de suspiro por exemplo). Na obra póstuma de Allanbrook²⁰, o conceito de tópica agrupa estilos e gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, esquemas de composição (cadência) e até mesmo fórmulas de compasso. Mirka afirma que é necessário que retornemos ao conceito original proposto por Ratner e que definamos as tópicas como estilos musicais e gêneros tirados do seu contexto e utilizados em outros. Os afetos formam parte da significação tópica. As figuras retóricas e os esquemas de composição (schemata) não estão relacionados às tópicas, porém podem combinar-se com as mesmas. (MIRKA, 2014, p. 2).

Utilizaremos quatro partes do texto em que a autora discorreu sobre questões inerentes às tópicas: 1- se um dado estilo ou gênero era reconhecido pelos escritores e se era reconhecido em outros contextos, quando misturado a outros estilos e gêneros. 2- Tentar encontrar um lugar para as tópicas na estética da música do século XVIII. 3- Ela explora a conexão entre música e afeto e relaciona as tópicas ratnerianas ao conceito de caráter de Sulzer. 4- ela chama a atenção para relação entre tópica e retórica.

¹⁵ (1739:69; Harriss 1981:191 Apud Mirka, 2014, p.48, aspas da autora)

¹⁶- Referências teóricas obras de 1983, 1988,1992,1996,2002 e 2014. Vide Mirka, 2014,p.54.

¹⁷- Referências teóricas obras de 1991,2008 e 2009. Vide Mirka, 2014,p.54.

¹⁸- Referências teóricas obras de 1994 e 2004. Vide Mirka, 2014,p.55.

¹⁹- Referências teóricas obras de 2000 e 2006. Vide Mirka, 2014,p.57.

²⁰(ALLANBROOK, Wye Jamison.2014, **The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth- Century Music**, ed. Mary Ann Smart and Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press. In: MIRKA 2014, p. 54)

2.2.3.1- Estilos e gêneros

O conceito de estilo, conforme relatado por Mirka 2014, p. 3, surgiu no século XVII e recebeu especial atenção no XVIII. *Stilo antico* e *stilo moderno* são conceitos derivados da distinção de Claudio Monteverdi (1567-1643) entre *prima* e *seconda prattica* de Giovanni Battista Doni (1635). Tais concepções foram adotadas na Alemanha por Christoph Bernhard (1628-1692) e permaneceu durante o século XVIII sob os nomes de estilos estritos e livres (ou galantes). Outro pensamento foi proposto por Marco Scacchi (1649), que fez a distinção entre o estilo eclesiástico (*stylus ecclesiasticus*), estilo teatral (*stylus theatralis*) e estilo de câmara (*stylus camerae*). Esta classificação foi combinada por Johann Mattheson (1681-1764) com um conjunto de categorias concebidas por Athanasius Kircher (1650): *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphoniacus* e *recitativus*. (MIRKA, 2014, p. 3)

Em 1745 Johann Adolph Scheibe propôs sua classificação, aceitando os estilos eclesiástico, teatral e de câmara como subordinados à divisão em estilos alto, médio e baixo. Já na classificação de Mattheson ele aponta o inverso: que os estilos alto, médio e baixo é que estão subordinados ao eclesiástico, teatral e de câmara. (MIRKA, 2014, p. 3-4).

Como é difícil traçar a fronteira – baseados em critérios técnicos – entre os estilos teatral e de câmara esses dois estilos se fundem em um, tendo como resultado o religioso e profano, ou como os mais velhos costumavam falar, o sagrado e o secular. Por outro lado, esses três estilos principais poderiam ser agrupados em público (eclesiástico, teatral) e privado (de câmara). (Sulzer, 1792-94,1: 441 Apud MIRKA 2014, p. 4).

Os afetos também foram associados aos gêneros. Se o estilo abrange amplas zonas afetivas, (MIRKA,2014,p.7), gêneros compostos nesses estilos estão relacionados a aspectos específicos. Os gêneros instrumentais que Mattheson chamou de “pequenas peças” e pioneiramente descreveu em *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713:189-90), retomando suas concepções em *Kern Melodischer Wissenschaft* e *Der vollkommene Capellmeister*, cada gênero recebe seu afeto típico: Por exemplo, o afeto da allemande é de um “espírito satisfeito e contente”, da bourrée é de “contentamento e prazer”, da courante “doce esperança”, da sarabanda é “ambição”, do rigaudon uma “espirituosidade superficial”, do passepied “frivolidade”, da gavotta “alegria exaltante, da giga “ardor passional e volátil”, da canarie “ânsia e rapidez”, da angloise “teimosia” e do minueto “alegria moderada” (BUELOW, 1983: 406-7). Os afetos de obras mais extensas ou complexas são menos específicos. Em sinfonias, por exemplo, as quais formam introdução para músicas de operas ou música sacra

ou de câmara, “ a expressão dos afetos ... teriam que adequar-se a aquelas paixões que predominam na peça em si”. Enquanto Mattheson aprecia esta variedade, as gerações seguintes de críticos alemães insistem que vários afetos de obras grandes tinham que ser unificadas por um único caráter. O conceito de caráter entrou no discurso sobre música do século XVIII pelos escritos de Johann Adolph Scheibe (1708-1776), que herdou de seu professor, Johann Christian Gottsched (1700-1766). Na obra *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) Gottshed explica que o caráter abarca todo o temperamento de uma pessoa, que consiste em inclinações naturais e hábitos adquiridos, manifestos em sentimentos, atos e palavras. Scheibe aplica o conceito de Gottshed de caráter a pessoas representadas em operas, assim como em cantatas, oratórios, músicas sacras e canções. Ele diz que alegria, tristeza, medo, ódio, amor, etc. são sentidos com intensidades diferentes em cada pessoa, porém são unificados pelo caráter. Sulzer afirma que toda composição, seja vocal ou instrumental, deveria possuir um caráter definido e ser capaz de despertar sentimentos específicos nas mentes dos ouvintes”. Pg8. Segundo Danuta Mirka, as paixões e ações provém do mesmo caráter de uma certa pessoa, como frutas de uma árvore”. (MATTHESON, 1739: 234; HARISS 1981: 467 Apud: MIRKA,2014, p.7-8, aspas da autora).

2.2.3.2- Música e afetos

Danuta Mirka afirma que que na época Barroca, a música também sofreu influência da teoria dos afetos (no grego *pathos*), que era a premissa básica do século XVIII, a qual recomendava que a estética musical seguisse a conexão entre a própria música e os afetos. Era a crença de que a música tinha o poder de despertar emoções. (MIRKA, 2014, p.10).

Johann Mattheson, baseado na obra de Athanasius Kircher, *Misurgia universalis* (1650), diz que os afetos são causados pelos *spiritus animalis* fluindo no corpo e estimulando processos psicológicos, como a circulação sanguínea. Kircher propõe oito afetos – amor, tristeza, alegria, raiva, compaixão, medo, insolência e encanto – dos quais os três primeiros são os mais importantes. Mattheson os chama de afetos principais, distinguindo-os dos afetos secundários e interpreta outros como combinações das duas categorias acima. Conforme explicitou, cada afeto é caracterizado por um movimento do *spiritus animalis*, o qual pode ser representado por música. (MIRKA, 2014, p. 10). Mais adiante, na sessão seguinte, explicaremos a relação entre tópicos e afetos.

De acordo com doutrina da mimese, derivada da poética aristotélica pelo neoclassicismo francês e propagada na Alemanha por Gottsched, a função das artes era imitar a natureza, mas enquanto as belas artes imitam o mundo físico, a música deveria imitar o mundo das paixões humanas, uma vez que elas se expressam em choros inarticulados e suspiros, assim como ênfases e inflexões da fala articulada. Sulzer, que segundo Mirka, teve influência de Jean- Jacques Rousseau (1712-1788), o qual em sua obra *Essai sur l'origine des langues, ou il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, descreveu a ambivalência sobre o conceito da imitação. Para Sulzer os primeiros poetas, cantores e bailarinos expressaram sua própria realidade, e não meramente imitações de sentimentos. (idem,2014, p.12)

Rousseau vai além da doutrina da mimese, no que diz respeito não somente à origem da imitação musical, mas também ao seu objetivo. O reconhecimento das paixões pelo ouvinte resulta no despertar destas por meio de simpatia ou compaixão (*la pitié*). Ao longo dos seus artigos *Ausdruck, Musik, e Melodie*, Sulzer explicita que os parâmetros musicais são meios de expressão que os compositores deveriam buscar para despertar as paixões nos ouvintes, como fórmula de compasso, melodia, ritmo, andamento, tonalidade, ornamentação, articulação e registro. (id.,2014, p.13-15)

Philipp Kirnberger (1721-1783) em sua obra *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1776) descreveu os parâmetros musicais na medida em que eles contribuem para a expressão dos afetos. Sulzer seguiu seus passos e ambos postularam a continuação da doutrina dos afetos postulada por Mattheson. Para Kirnberger e Sulzer, assim como para Mattheson, todos os parâmetros musicais tem suas qualidades afetivas e podem expressar afetos. A diferença entre os afetos de Mattheson e os sentimentos de Sulzer é que afetos são estáveis e diferentes uns dos outros, enquanto os sentimentos são dinâmicos e fluidos. Para Sulzer a diferença entre o caráter e o sentimento é equivalente àquela entre (*ethos e pathos*)²¹. Ao mesmo tempo, o caráter está intimamente relacionado aos sentimentos, pois tem influência sobre os primeiros. E esta proximidade entre caráter e sentimento torna possível a representação musical do primeiro. (id.,2014, p.13-20).

2.2.3.3- Afetos e tópicos

²¹ Tradução do que diz MIRKA, 2014,p.18: "O *ethos* refere-se a uma constante disposição de uma dada pessoa, enquanto que o *pathos* é uma paixão fugaz" (While the latter (*pathos*) is a fleeting passion, the former(*ethos*) refer to a constant disposition of a given person." (tradução minha)

A discussão acerca da conexão entre música e afetos nos ajudar a esclarecer a relação entre afetos e tópicos, sendo que tal ligação está no cerne da teoria dos tópicos de Ratner em *Classic Music*. Victor Kofi Agawu (1956-atualmente) trata o conceito da tópica como chave para a expressão (1991,p.128)²² e o conecta à dicotomia entre “expressão” e “estrutura”. O status dos tópicos como signos expressivos, primeiramente apresentado por Agawu, foi consolidado por Robert Hatten (1994, 2004) e Raymond Monelle (2000, 2006) em seus estudos enquadrando os tópicos no campo da semiótica musical. Assim, partimos para a explanação acerca das duas diferenças entre significação tópica e afetiva, que ocorrem em dois aspectos: o escopo e o status semiótico. (MIRKA,2014, p. 21-22, aspas da autora)

Em relação ao escopo, a significação tópica é mais restrita, em oposição ao da afetiva, o qual abrange todos os estados de parâmetros musicais e suas configurações. Agawu (1991,p.128) afirma que referências a uma atividade tópica neutra – provavelmente devido a sua restrição em abrangência – pode indicar não a ausência da mesma,mas sim de uma categoria apropriada onde possamos colocá-la. Para Mirka algumas tópicos são mais evidentes que outras, por duas razões. A primeira seria porque as tópicos formam um conjunto de características derivadas de maior ou menor número de parâmetros musicais, trazendo como exemplo, a tópica militar como mais perceptível que a sarabanda, devido a certas características como tonalidade, ritmo e andamento. A segunda, porque algumas tópicos podem ocorrer sem algumas de suas características. Adicionalmente, relata que *tópicos são ilhas de significação afetiva emergindo do mar do século XVIII*. (idem, 2014, p. 21-23, itálicos da autora).

No que diz respeito ao status semiótico, o surgimento da teoria dos tópicos nos anos 80 coincidiu com o rápido crescimento da semiótica, na qual se desenvolveu a teoria dos signos. Como fonte de significado e expressão, os tópicos se uniram a esta corrente de pensamento. Até o presente, o status semiótico dos tópicos foi moldado nos termos da semiótica moderna desenvolvida por autores do século XX, como Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure(1857-1913) Roman Jakobson (1896-1982) e Umberto Eco (1932-2016). Contudo, o século XVIII possuía sua própria teoria dos signos que imbuíu a estética musical. Segundo Mirka, é necessário retornar a ela para explicar a diferença entre significação afetiva e tópica no século XVIII. A principal distinção traçada pelos teóricos da época foi entre signos naturais e arbitrários, que baseou-se na origem da relação signo-objeto.

²² AGAWU,V.Kofi. 1991. **Playing with signs**: A semiotic interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, Apud MIRKA,2014, p. 22.

Nos signos naturais essa relação é dada na natureza porque “ os sinais naturais precedem, acompanham (ou estão presentes simultaneamente) com as coisas que eles significam” (WELLBERY, 1984,p.26 Apud MIRKA, 2014,p.25, aspas do autor). Nos termos da semiótica peirciana, um signo natural é portanto um índice: “ um signo que está relacionado ao seu objeto por co-ocorrência em uma experiência real” (TURINO,1999,p.227, Apud MIRKA, 2014,p.25). Os signos naturais produzidos pelo homem incluem posturas, gestos, expressões faciais, suspiros desarticulados e choros assim como ênfases vocais e inflexões da fala articulada. Por outro lado, signos arbitrários são instituídos pelos seres humanos. Como consequência, eles correspondem aos símbolos de Peirce: signos relacionados aos seus objetos por convenção e, mais especificamente, representados por palavras. (MIRKA, 2014,p.24-25)

Na medida em que a música imita os signos das paixões, é um ícone. (De acordo com a teoria dos semiótica de Peirce, o ícone é um tipo de signo que se relaciona com seu objeto por uma analogia formal. Este termo se “ refere a um signo que está relacionado ao seu objeto através de algum tipo de semelhança entre eles” TURINO,1998,p.226 Apud MIRKA, 2014,p.26). Concluo, desta forma, que a relação formal entre a música e as paixões, em termos de semelhança, é que ela pode trazer para o espectador lembranças de sentimentos de alegria, tristeza, suspense, raiva, etc.

Traduzindo para os termos da semiótica de Peirce, a significação afetiva da música colocada pela doutrina da mimese envolve dois níveis de significação:

1- sons musicais são ícones dos sons naturais, os 2- quais são índices dos estados emocionais. Mas no Renascimento francês a categoria de signos imitativos (ícones) não estava claramente distinta de signos expressivos (índices). Consequentemente, a música estava subordinada sob signos e contrastada com a língua”(WELLBERY,1984,p.29-30 Apud MIRKA, 2014,p.26)

Embora o conceito de imitação não esteja totalmente errado, a música não imita a fala, mas ela mesma: os recitativos de ópera do século XVIII e árias imitam a as primeiras canções de amor. Abarcando a estética de Rousseau, Sulzer adota sua teoria dos signos, afirmando que a língua é um sistema de signos arbitrários, enquanto a música consiste em signos naturais. Na medida em que o ouvinte é afetado por simpatia, ou seja, através do reconhecimento de signos naturais de afetos, o despertar de paixões pela música é um processo semiótico. Mesmo que o ouvinte não reconheça uma tópica, ele pode perceber o afeto desta devido à emoção musical característica. (MIRKA,2014,p.26-28)

2.2.3.4-Tópicas e retórica

O contraste entre a música e a língua falada ou linguagem verbal foi o marco da estética do século XVIII. Porém, por mais que a diferença entre signos arbitrários e naturais fosse evidenciada, o século XVIII traçou o paralelo entre música e língua. Se a diferença era enfatizada pela semiótica, o paralelo foi seguido pela retórica musical. O maior defensor da retórica musical foi Mattheson, e seus debates sobre o processo composicional em termos dos cinco passos do discurso retórico – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronunciatio* – e sua divisão da composição musical em seis partes – *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio* e *peroratio* – foi baseada na sua analogia com a fala. A influência da retórica na teoria e estética musical do século XVIII se estende diretamente aos conceitos relacionados a tópicos musicais. A divisão de estilos musicais em alto, médio e baixo corresponde a três estilos retóricos (*tria modi dicendi*) – *sublimis*, *mediocris* e *humilis* – a ser selecionado pelo orador a fim de se adequar a ocasião, o status de das pessoas e a importância de das questões a serem discutidas na oração. (MIRKA,2014,p. 37 -38)

Devido ao fato de que Ratner definiu as tópicos como “sujeitos para o discurso musical”, portanto enquadrando-as com a metáfora da música como língua, classificando-as com um conceito retórico. Nas Antiguidade Clássica, as tópicos retóricas – do grego *topoi* ou latim *loci communes* (lugares comuns), eram categorias de argumentos e, por conseguinte, métodos para encontrar materiais para as falas. Como tais, elas foram discutidas por Aristóteles e Cícero como ferramentas da invenção. (idem,2014,p.39)

Numa época na qual os compositores tinham que compor praticamente todos os dias, o problema da invenção era de importância prática enorme e era abordado com frequência em livros. As ferramentas mais importantes da invenção musical são *ars combinatoria* e *loci topici*. Esta última é a maior fonte da invenção porque eles buscam “o verdadeiro objetivo da música” o qual é “mover os afetos do ouvinte”. Mattheson enfatiza que a função da música é representar ou “descrever” os afetos. (HEINICHEN,1711,p.12-13 Apud MIRKA,2014,p. 39-41, itálicos da autora).

A ideia de que pequenas composições facilitam a invenção e o fato de que elas formam uma fonte das tópicos de Ratner indicam que as tópicos musicais, embora não equivalentes às retóricas – estão relacionadas a ela. Como ilhas de significação afetiva emergindo do mar da música do século XVIII, elas encontram seu lugar no *locus adjunctorum* de Heinichen e *locus descriptionis* de Mattheson.

Outra particularidade das tópicas musicais deve ser destacada. Se o conceito de tópicas é relacionado à primeira parte da retórica (*inventio*), a definição de tópicas musicais como “estilos e gêneros tirados do seu contexto e utilizado em outro” sugere suas relações à terceira parte da retórica (*elocutio*). Segue-se, por contraste às tópicas retóricas, que as tópicas musicais estão associadas com duas partes diferentes da retórica – invenção (*inventio*) e estilo (*elocutio*). Isso foi refletido na observação do pupilo de Kirnberger, Peter Schulz, no artigo *Scheibart;Styl* da obra de Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, que é difícil decidir o que pertence às ideias de um trabalho musical e ao seu estilo. A razão para esta dificuldade é que, diferente da linguagem, a música carece da distinção entre o conteúdo de um enunciado (*res*) e sua expressão (*verba*), na qual a diferença entre *inventio* e *elocutio* está estabelecida. Na língua, que é um sistema de signos arbitrários, signo e objeto podem ser facilmente separados. Na música, a qual consiste em signos naturais, a similaridade entre signo e objeto significa que eles se fundem. Mesmo que as tópicas sejam comparadas às palavras, suas associações com os afetos emergem da significação afetiva da música baseada na similaridade entre moção musical e emoção. Isto os remete da retórica à semiótica. Por fim, a diferença entre a retórica musical e a verbal vincula-se à diferença semiótica entre música e língua. (MIRKA,2014, p.43)

A seguir, explicaremos as duas principais tópicas que encontramos nas modinhas analisadas, nos adiantando às análises, a fim de explicitar os conceitos para que na leitura das análises o leitor já tenha à disposição os conceitos teóricos.

2.2.3.5-Tópicas e Opera Buffa (Mary Hunter)

A *Opera Buffa* foi extremamente popular na Europa no final do século XVIII e vários autores atribuem à mesma as bases para tópicas em música instrumental. Leonard Ratner diz:

Geralmente diz-se que o Estilo Galante – base para o Estilo Clássico – foi operático em sua origem. A ópera séria e a ópera bufa contribuíram para que a textura ‘melodia, acompanhamento e periodicidade regular’ substituíssem os hábitos barrocos, mas somente à ópera bufa é atribuída a contribuição para imensa variedade de tópicas – os contrastes imprevisíveis entre e dentro frases orientadas por cadências claramente definidas e evidentes (...) danças camponesas com recursos contrapontísticos (...) com momentos ‘Turcos’, identificados pelos ritmos repetitivos ou irregulares e harmonias simples. (tradução de Flávia Procópio).²³

²³ It is generally taken as given that the galant style – the primary basis for the classical style – was operatic in origin. Both opera seria and opera buffa contributed regular periodicity and melody-plus-accompaniment texture to the break from Baroque musical habits, but only opera buffa is said to have contributed the jostling variety of topics – the quicksilver contrasts between and within clearly defined and palpably cadence-oriented phrases (...) (HUNTER,in MIRKA,2014,p.62)

Mary Hunter cita Leonard Ratner sobre aspectos característicos da ópera bufa:

Retórica-cômica – rápida justaposição de ideias contrastantes, figuras curtas e vivas, diálogo interativo, texturas leves, articulação marcada, mudanças inesperadas – é encontrada nas grandes obras vocais e instrumentais do estilo clássico. (tradução Flávia Procópio).²⁴

A seguir, Hunter acrescenta que na ópera e na ópera buffa, o acúmulo de camadas já sempre significativas (palavras, gestos, contexto do enredo, tipo de personagem, etc), sobre a música, permite a ambas redundância, (significação super clara) e vários níveis de complexidade, conflito, ironia ou paródia. A autora também cita Allanbrook²⁵ e Agawu,²⁶ as quais sugerem que o estudo tópico da ópera é essencialmente o mesmo do instrumental, mas com a estória adicionada. Por fim, conclui que a importância do estudo da ópera buffa contribui para compreender as formas como suas convenções estão dispostas em relação a outras tópicas ou convenções, e portanto, tornando possível o acesso às camadas mais amplas e profundas de significado. (HUNTER, in MIRKA, 2014, p.83-87)

2.2.3.6 - *Stilo Cantabile* (Sarah Day-O'Connell)

Sarah Day-O'Connell descreve o *Stilo Cantabile* a partir do arcabouço teórico de Heinrich Christoph Koch (1802)²⁷ na obra *Musikalisches Lexikon*, destacando múltiplos significados do mesmo:

“Cantável” é geralmente a qualidade de uma melodia que seja fácil de ser realizada pela voz humana. Em particular é entendido, contudo, que se refere a melodias compreensíveis e suaves, em oposição a desigual, angulosa ou assim chamada Barroca. (...). Todavia, o “estilo cantável” deve também se aplicar a aquelas melodias que contém vários intervalos com saltos, notas curtas, assim como às melodias nas quais as notas fluem continuamente, porque mesmo na expressão de paixões turbulentas, toda a severidade que seja evitável ou desnecessária à expressão e todas sequências de notas não cantáveis, ainda devem ser evitadas na melodia. (KOCH, 1802, p.1390-91, aspas do autor)²⁸

²⁴ Comic-rhetoric – quick juxtapositions of contrasting ideas, short and lively figures, active interplay of dialogue, light textures, marked articulation, unexpected turns – is found throughout the great instrumental and vocal works of the classic style (RATNER, 1980, p.395, Apud HUNTER, in: MIRKA, 2014, p. 61)

²⁵ Citações de ALLANBROOK, 2008, p. 44 in MIRKA, 2014, p.84.

²⁶ Citações de AGAWU, 2014, p. 111 in MIRKA, 2014, p.84.

²⁷ Koch, Heinrich Christoph, 1802. **Musikalisches Lexikon**. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere.

²⁸ “Singing” is generally the quality of a melody that makes it able to be performed with ease by the human voice. In particular it is understood, however, to indicate a comprehensible and smooth melody, as opposed to the uneven, angular or so-called Baroque. (...) However, the “singing style” must also apply to those melodies that contain a lot of leaping intervals and detached notes, as well as to melodies in which the notes flow continuously,

Nesse sentido, a autora afirma que o “estilo cantável” é a base pela qual a melodia se torna a língua da emoção e que deve ser compreendida por todos. Se uma peça musical não possui tal propriedade, torna-se incompreensível, impossibilitando capturar a atenção do ouvinte. Além de indicar ser fácil de ser cantado, mais especificamente, indica melodias fáceis de serem cantadas sem necessidade de ensaio ou um estudo aprofundado em canto. (DAY-O’CONNEL,2014,p.240-241,aspas da autora).

Em seguida, Day-O’Connel apresenta as bases para o *Stilo Cantabile* como uma tópica, partindo de pressupostos propostos por Leonard Ratner na obra *Classic Music* (1980)²⁹ e Raymond Monelle(2006)³⁰ e propõe a recuperação de suas implicações para a *performance*. Primeiro ela examina o significante: características da composição e performance vocal. Depois investiga o significado: a cultura do canto e a rede de associações em torno do ato de cantar.

Os significantes da tópica *Stilo Cantabile* incluem as próprias melodias vocais (elementos musicais escolhidos pelo compositor, como a extensão ou o ritmo) e aspectos da prática da performance vocal, como as escolhas feitas pelo cantar para apresentar uma passagem através de certos meios, por exemplo, articulação legato. (DAY-O’CONNEL, in MIRKA,2014,p.242)

Sobre as melodias, Day-O’Connel cita Johann Mattheson, o qual dedicou um capítulo de sua obra *Der vollkommene Capellmeister* ao tema, e escreveu que as melodias instrumentais são como filhas das vocais. Nesse sentido, Day-O’Connel, estabelece a melodia vocal como inspiração para a música instrumental. A autora adiciona ainda a concepção que, sabe-se quando um compositor de música instrumental tem experiência em escrever música vocal, não porque sua música soa como tal, mas porque ele compõe de forma tão clara que a melodia até poderia ter um texto. Ou seja, a música vocal, abrange o que é inteligível, e como uma mãe inspira a filha. (idem,2014,p.242-245)

No que diz respeito à performance, Day- O’Connel descreve as escolhas vocais baseando-se em fontes da época. A autora cita a obra *Opinioni de cantorie antichi e moderni*, de Pier Francesco Tosi, de 1723, na qual o autor foca no canto expressivo, em vez de uma exposição quase instrumental, brilhante e virtuosística. Tal tratado teve traduções para o

because even in the expression of stormy passions or in a tumult of sounds, all harshnesses that are avoidable or unnecessary to the expression, and all unsingable sequences of tones, must still be avoided in the melody.

²⁹ (RATNER,Leonard G. 1980. **Classic Music:** Expression, Form and Style. Nova Iorque: Schirmer. Apud DAY-O’CONNEL, in MIRKA,2014,p.238)

³⁰ MONELLE, Raymond. **The Musical Topic:** Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press)

inglês, como *Observations on the Florid Song* em 1742 de John Ernest Galliard e para o alemão como *Anleitung zur Singkunst* em 1757 por Johann Friedrich Agricola. (id.,2014,p. 245)

Nas palavras do tradutor Galliard, um canto expressivo “ não consiste na velocidade contínua da voz a qual flui portanto vagamente, sem um guia e sem base, mas em *cantabile* . Este *cantabile* consiste em várias qualidades. O cantor deve sustentar as notas sem “tremular” (vibrato), praticando um som estável para evitar “ vibração na maneira de todos aqueles que cantando com um tremendo mal gosto”. Notas longas também podem ser executadas em *messa di voce*, crescendo de suave para forte, retornando a uma intensidade uniforme; se esta técnica for usada com moderação e somente em vogais abertas, “ nunca irá falhar em ter um efeito requintado”. Similarmente, o *dragg*, um glissando lento descendente, é um aspecto do *cantabile* excepcionalmente eficaz, mas não deve ser utilizado em excesso. Por fim, a concepção de Tosi sobre o *cantabile* inclui o *rubato*: subitamente acelerar e retardar o andamento da melodia enquanto se mantém estável no baixo. (id.,in MIRKA,2014,p.246)

A autora afirma que o estilo de canto tem uma casa, que está cheia de salas de gêneros diferentes de canção: necessitamos compreendê-las imediatamente como únicas e fluidas. Continuando a metáfora, a casa está em um constante estado de transformação: as paredes entre as salas são erguidas e derrubadas; portas entre as salas são amplas e abertas. Com isso em mente, podemos começar a explorar a casa através das salas que ela contém. (id., 2014,p.249)

Day-O’Connel cita Scheibe, (1730),que em *Critischer Musikus*, afirmou que a natureza, juntamente com a razão, é o ideal que o escritor deveria aspirar na sua maneira de compor. Melodias naturais estão perto da tônica, mantêm-se num tempo moderado e tem uma maneira livre e fluida; tal melodia se adequa a cada verso mesmo, que as palavras mudem. Vista através das lentes do *Lied*³¹, a casa do *stilo cantabile* é o reino da natureza, simplicidade e beleza. (id.,2014,p.250).

2.2.4- Esquemas de composição

O último critério analítico que aplicaremos nas às modinhas de Marcos Portugal serão os esquemas de composição, ou *Schemata*. Robert Gjerdingen (2007) em sua obra *Music in the Galant Style* descreveu uma interessante comparação para que possamos compreender

³¹ Canção alemã. Literalmente, do alemão “canção”.

melhor o conceito. Ele realizou uma comparação com os atores, em específico os comediantes do século XVIII, que atuavam em suas peças teatrais por meio do improviso – *commedia all'improvviso* – que ficou mais conhecida na segunda metade do século XVIII como *commedia dell'arte*. O manuscrito conhecido como *zibaldone*, era um conjunto descritivo das ações (*concetti*), pastelão (*lazzi*), piadas (*burle*) e enredo (*scenarii* ou *canovacci*), o qual passava de ator para ator, geralmente entre famílias ou trupes. Ao compreendermos que os atores da *commedia dell'arte* atuavam de forma espontânea, seguindo um roteiro esqueleto, podemos comparar esta prática à *schemata* musical. Uma partitura galante era como um cenário que fornecia uma notação simples da sequência da *schemata*, com “as graças, ornamentos, cujas elegantes variações ficavam a cargo do performer.” (GJERDINGEN, 2007, p. 8-10). Explicitaremos a seguir os esquemas de composição, conforme estabelecidos pelo autor, focalizando nos quatro esquemas que encontramos nas obras propostas para nossas análises.

2.2.4. 1 - Fonte

A fonte servia para sair da tonalidade original da música e retornar a ela. Foi utilizada durante o século XVIII, sendo especialmente comum depois da barra dupla em minuetos ou outros movimentos curtos.

Apresenta quatro características principais:

1 - Quatro eventos apresentados como dois pares . A primeira metade da fonte é no modo menor e a segunda metade é no modo maior um grau abaixo.

2 - melodia escalar descendente que termina em 4-3³², frequentemente 6-5-4-3. Ocasionalmente a melodia arpegiava o acorde de dominante local;

3 - no baixo, a ascensão da sensível para tônica, que é VII-I. Outros baixos possíveis envolvem típicos movimentos cadenciais, como V-I ou II-I.

4 - Dois pares de sonoridades: cada par conclui com um acorde 5/3 relativamente estável, precedido por uma mais instável ou dissonante 6/3, 6/5/3 ou 7/5/3. (GJERDINGEN, 2007, p. 61-71; 456)

³² Gjerdingen adotou a notação de numerais arábicos dentro de círculos pretos para características da melodia e numerais em círculos brancos para as do baixo.

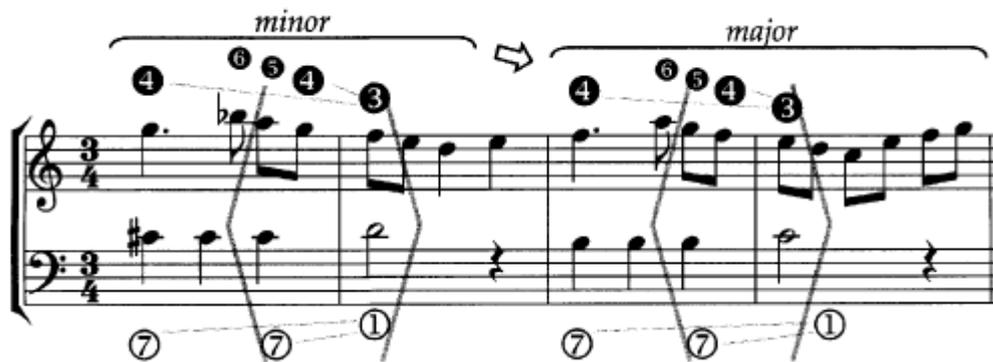


Figura 9: Exemplo esquema *Fonte*, de Riepel (1765) in Gjerdinguen, 2007, p. 62

2.2.4. 2 - Do – Re – Mi

O esquema Do-Re-Mi foi um dos mais utilizados em aberturas na música galante. Foi usado em toda década e gênero. Tinha com frequência o baixo na parte da voz mais aguda e sua "melodia" no baixo. A facilidade com a qual podia ser invertido o tornou o esquema favorito para movimentos nos quais o baixo começa com uma imitação da melodia, um procedimento relativamente comum no século XVIII.

As características principais do esquema Do-Re-Mi são:

1- três eventos igualmente espaçados ou ocasionalmente apresentados com um primeiro evento estendido. Em andamentos mais enérgicos, cada evento cairá no tempo fraco.

2- na melodia, havia uma ênfase na ascensão dos graus 1-2-3. Variantes poderiam incluir notas cromáticas de passagem.

3- no baixo, uma ênfase em I-VII-I (às vezes V substitui o VII)

4-uma sequência de acordes em posição 5/3 e 6/3. (GJERDINGEN,2007,p.77-88; 457)



Figura 10: Exemplo do esquema *Do-Re-Mi*, Leclair, Opus 1, n.3, mvt. 2, Allegro, m.1(1723), in Gjerdingen, 2007,p.77

2.2.4. 3- Monte

Enquanto a segunda sessão de um esquema Fonte é um grau abaixo, comparando com o Monte, temos um grau acima a cada repetição e também envolve uma sequência do material transposto.

Característica principais:

1-Duas ou mais sessões principais, duas ou mais sessões, e cada sucessora um grau acima.

2- Na melodia, uma ascensão geral, com descidas que complementam as subidas da sensível no baixo.

3- No baixo, subidas cromáticas consecutivas de sensível para tônica. Na variante diatônica, o baixo sobe de forma similar, mas sem os semitons cromáticos.

4- uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede o 5/3. (GJERDINGEN, 2007, p. 89-106;458)

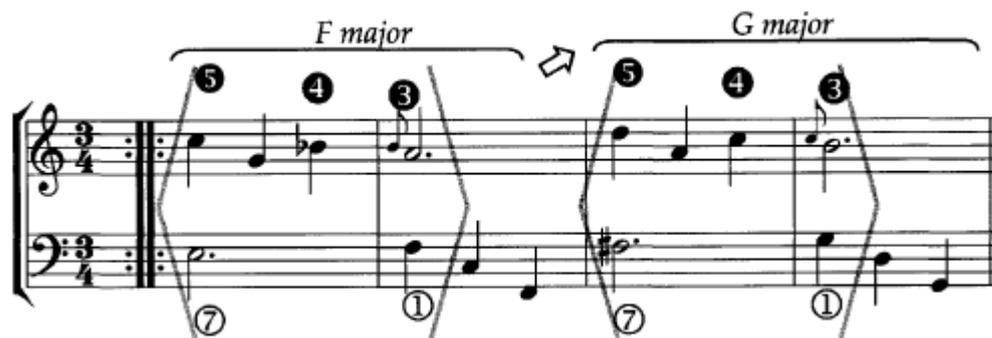


Figura 11: Exemplo do esquema de composição *Monte*, de Riepel (1752) in Gjerdingen, 2007, p. 91

2.2.4. 4-Clausulae

O termo latino escolhido pelos escritores para descrever um senso de fechamento e finalidade trazido por certas figuras melódicas foi *Clausula*, (plural *Clausulae*). Há a *clausula formalis perfectissima*, que corresponde à cadência autêntica perfeita (IV-V-I). Há também a típica cadência galante, na qual o baixo ascendia do III, IV, V até retornar ao I. Em Nápoles esta sequência V-I chamava-se *cadenza semplice* (cadência simples). Se o V grau fosse repetido uma oitava abaixo antes de chegar ao I grau, envolvendo a adição de um acorde 6/4 ou 5/4, chamava-se *cadenza composta* (cadência composta). (GJERDINGEN, Robert O., 2007,p. 139-142).

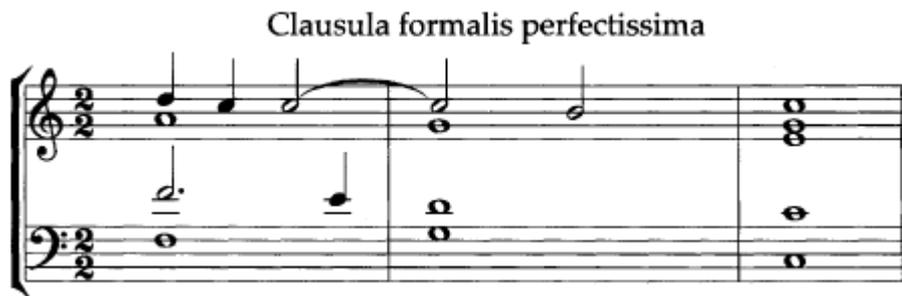


Figura 12: Exemplo de Clausula. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Erfurt,1708, in Gjerdingen, 2007, p.13

Abaixo temos um exemplo da *Clausula formalis perfectissima*:

EX. 11.3 The standard galant clausula in its "simple" and "compound" forms

The image shows two musical examples of a galant clausula. The first, labeled "Simple", is in 4/4 time and consists of four notes: a quarter rest, a quarter note (F), a quarter note (G), and a half note (A). Fingerings are indicated as ③, ④, ⑤, and ①. Above the notes are fingerings: 6 above the first note, and 6 above the second note with 5 below it. The second, labeled "Compound", is in 3/4 time and consists of four notes: a quarter rest, a quarter note (F), a quarter note (G), and a half note (A). Fingerings are indicated as ③, ④, ⑤, and ①. Above the notes are fingerings: 6 above the first note, 6 above the second note with 5 below it, and 6 above the third note with 4 below it.

Figura 13: Exemplo de *Clausula formalis perfectissima* (Gjerdingen, 2007, p. 141)

2.3- Análise das modinhas

2.3.1- Análise da modinha *Fui me confessar*

Dueto publicado em 1792, possui três textos adicionais ao que se encontra abaixo da melodia do soprano 1. O signo de compasso desta modinha é 6/8 e encontra-se na tonalidade de sol maior. A tessitura do soprano 1 vai do fá3 ao sol 4; do soprano 2 vai de si2 a dó4. A indicação na partitura consta como *Alegretto* e o acompanhamento está escrito somente para a linha do baixo no cravo nos momentos em que as vozes são cantadas.

Fases do Discurso Retórico da *Dispositio*:

Exordium: Anacruse até o compasso 4. Aqui temos a parte instrumental introdutória, ou seja, a introdução ao discurso musical.

Narratio: Compreende os compassos 5 a 16. Este "marco preparatório para a argumentação" (CANO, 2000, p. 77) corresponde ao texto "Fui me confessar e assim me convinha".

Propositio: Compassos 17 a 26. Segundo a definição de CANO, 2000, p. 77, é a tese fundamental que sustenta o discurso, aqui coincidindo com o texto: "o que eu fui dizer não, ninguém adivinha".

Confutatio: Conforme o conceito explicitado por CANO, 2000, p.77) não encontramos nesta modinha este passo do discurso, que foi conceituado como uma fase do discurso retórico na qual são incluídas um grande número de ideias contrárias ou antíteses. Do quinto tempo do compasso 26 até o fim da modinha, os elementos encontrados, tanto na melodia vocal quanto instrumental se repetem, por isso consideramos que há uma grande parte composta pela *Peroratio*.

Confirmatio: Esta fase também consideramos não estar presente nesta obra, pois sua conceituação por CANO, 2000, p.77 diz que é a "volta à tese fundamental", ou seja, a *Propositio*. Não há parte semelhante após o terceiro tempo do compasso 26.

Peroratio: Do quinto tempo do compasso 26 até o fim da modinha consideramos que há um grande *Peroratio*, pois, segundo o conceito adotado (CANO, 2000, p. 78) é fase do discurso que "se resume e enfatiza o exposto". Aqui o compositor repete o texto cantado, a melodia e o acompanhamento instrumental até o fim da obra, trazendo como parte final a repetição do *Exordium*. Por conter tantas ênfases e repetições é que a consideramos como tal.

8 MPP 4613 A.

8 *Duo del S.^r MARCOS ANTONIO* EXORDIUM

3 ALEGRETTO

NARRATIO

4

9 *Fui me confessar q.^a assim me convi nha*

14 *Fui me confessar q.^a*

PROPOSITIO

20 *sum me convi nha* *oq.^a eu fui dizaernaõnaõ*

25 *oq.^a eu fui dizaernaõnaõ oq.^a eu fui dixer ninguem a de*

CB 3052187
H 1672187

Figura 14: Passos do discurso retórico em *Fui me confessar*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

PERORATIO 9

vinha não não não não ninguém adivinha não

não não não não não ninguém adivinha não não não não não

Sempre f^{te}

não ninguém adivinha não não ninguém nin

p

guem não não

2.º 3.º 4.º

<p>Nem ao Confessor Eu disse o que tinha Quando elle não sabe Ninguém adivinha.</p>	<p>Se temos arrufos Por qualq.^r cousinha Ninguém sabe quando Ninguém adivinha.</p>	<p>A noite passada Não sei o que tinha Os Sonhos que tive Ninguém adivinha.</p>
---	---	---

Figura 15: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Fui me confessar*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

O esquema de composição encontrado foi: *Cadenza semplice*: Cadência V-I nos dois últimos compassos da obra (compassos 45 e 46)

Quanto às figuras de linguagem musical temos a repetição exata, a *Palillogia*. Podemos considerá-la dos compassos 5 ao 8 e do 13 ao 16. Em seguida, temos a figura *Traductio*, dos compassos 19 ao 24, no qual o mesmo trecho é repetido três vezes, com variações de transposição na melodia.

Dentro desse mesmo exemplo, na subclasse 1.2, temos a figura *Anabasis*, que é a linha melódica ascendente que inicia no último tempo do compasso 19 até o 20, bem como seu segmento transposto, que vai do último tempo do compasso 21 ao compasso 22.

Da classe 2, das figuras que afetam a harmonia temos: *Symblema*: é uma dissonância, que com valores curtos ocorre de duas formas. O tipo que é pertinente para esta análise é a direta, que corresponde à Apojatura.

Da classe 3 temos a figura *Synhaeresis*, que ocorre quando duas notas se cantam na mesma sílaba ou vice-versa (CANO,2000, p. 198). Encontram-se nos compassos: 29,33 e 40.

A tópica presente nesta modinha é *Stilo Cantabile*, principalmente devido à sua melodia, que tanto no soprano um quanto no soprano 2, não apresenta saltos com intervalos muito extensos, e nem marcações de *stacatto*, concluindo então que devemos cantá-la com bastante *legatto*. Em suma, é *cantabile* por possuir uma extensão vocal simples, como mencionado na descrição inicial da obra e porque essa simplicidade facilitará o encaixe prosódico dos demais textos escritos para serem cantados.

MPT 4613 A

8

Duo del S.^r MARCOS ANTONIO.

3

ALEGRETTO

Palilogia

4

SYMBLEMA

9

Fui me confessar q' assim me convi nha

14

Fui me confessar q' a

Traductio

20

sim me convi nha

oq' eu fui dizaernaõnaõ

Anabasis

25

oq' eu fui dizaernaõnaõ oq' eu fui dizer nunquem a de

Anabasis

CB 3052187
H 1672187

Figura 16: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Fui me confessar*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

The image shows a page of a musical score with four systems of staves. The first system (measures 30-35) contains the lyrics: "vinha não não não não ninguém a de vinha não". The second system (measures 35-40) contains: "não não não não não ninguém a de vinha não não não não não". The third system (measures 40-46) contains: "não ninguém a de vinha não não ninguém nin". The fourth system (measures 46-50) contains: "quem não não".

Annotations in red boxes and text:

- Measure 31: **Synhaeresis** (pointing to a melisma on "de vinha")
- Measure 35: **Synhaeresis** (pointing to a melisma on "de vinha")
- Measure 41: **Synhaeresis** (pointing to a melisma on "de vinha")
- Measure 46: **CADENZA SEMPLICE** (pointing to a cadenza in the piano part)

Other markings include "Sempre *f*^{to}" at the start of the second system and "P" at the start of the third system.

Below the score, there are four columns of lyrics, numbered 2.º, 3.º, and 4.º:

2.º	3.º	4.º
Nem ao Confessor	Se temos arrufos	A noite passada
Eu disse o que tinha	Lor qualq.º cousinha	Não sei o que tinha
Quando elle não sabe	Ninguem sabe quando	Os Sonhos que tive
Ninguem adevinha.	Ninguem adevinha.	Ninguem adevinha.

Figura 17: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Fui me confessar*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.2 - Análise da modinha *Você trata amor em brinco*

Dueto publicado no ano de 1792. Apresenta três textos adicionais ao que está escrito na melodia e vem acompanhada de um estribilho (refrão) a ser cantado após cada verso. O compasso é binário, 2/4, a tonalidade é fá maior. A tessitura da peça vai de fá 3 a fá 4 para o soprano 1 e de ré 3 a ré 4 para o soprano 2.

Exordium: A parte inicial da música, da anacruse até a metade do compasso 4. Aqui o compositor apresenta uma melodia que introduzirá o discurso textual.

Narratio: segundo tempo do compasso 4 até o primeiro tempo do compasso 12, na qual é apresentada a primeira ideia musical com o texto: você trata amor em brinco, amor a fará chorar.

Propositio: segundo tempo do compasso 12 até o primeiro tempo do compasso 22, onde temos o texto: Veja lá com quem se mete, que não hé para brincar.

Confutatio: estribilho na segunda metade do compasso 22 até o primeiro tempo do compasso 25, devido ao fato de que aqui a figuração rítmica, antes cantábile, muda para uma configuração rítmica mais sincopada e stacatto (Ay amor, amor, amor).

Confirmatio: segundo tempo do compasso 25 até o primeiro tempo do compasso 31. Aqui há o regresso à tese fundamental: Vocês zombam, com amor e não hé para zombar.

Peroratio: tem início no segundo tempo do compasso 31 e vai até o fim da música, no compasso 36 – nesta parte o compositor resume e enfatiza o que já foi exposto: não, não he para zombar.

17 *N.º 7* *Duetto del Signor Marcos Antonio*

ANDANT.^{no}
Grazioso

EXORDIUM

3

8

NARRATIO

7

8

11

15

PROPOSITIO

CB 3052769
H 535256

The image shows a page of handwritten musical notation for a duet. The title is 'Duetto del Signor Marcos Antonio' and it is marked 'N.º 7'. The tempo is 'ANDANT.º' and the mood is 'Grazioso'. The score is divided into three sections highlighted with colored boxes: a blue box for the 'EXORDIUM' (measures 1-8), a yellow box for the 'NARRATIO' (measures 9-10), and a green box for the 'PROPOSITIO' (measures 11-15). The lyrics are written in Italian: 'Vo cè tratta Amor em brinco, Amor a fà rà cho rar; vo cè tra ta Amor em brinco Amor a fà rà cho rar veja lá com quem se mete, quem a hé para brin'. The page number '17' is in the top left, and '3', '7', '11', and '15' are on the right margin. At the bottom left, there is a library reference: 'CB 3052769' and 'H 535256'.

Figura 18: Passos do discurso retórico em *Você trata amor em brinco*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

18

Espressivo

car que não he que não he que não he pa ra brin

Espressivo

car que não he pa ra brin car

Espressivo

mor A mor A mor A mor vo cês zom baõ com A mor e não

he pa ra zom bar o não he pa ra zom bar não não

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

PERORATIO

The image shows a page of a musical score with four systems of music. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is annotated with colored boxes and labels. The first system is highlighted in green. The second system has a pink box around the vocal line and a purple box around the piano accompaniment. The third system has a pink box around the vocal line and a yellow box around the piano accompaniment. The fourth system has a yellow box around the vocal line and a purple box around the piano accompaniment. The labels 'CONFUTATIO', 'CONFIRMATIO', and 'PERORATIO' are placed in the center of the page, corresponding to the different sections of the score.

Figura 19: Passos do discurso retórico em *Você trata amor em brinco*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Fonte: *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

19 PERORATIO

he parazom bar não não he parazom bar. CLAUSULA

2.^o Amor vem manço mancinho
 No Coração habitar
 E depois de estar de dentro
 Quer só elle as regras dar.
 Ay Amor. &c.^a

3.^o Amor quando entra no peito
 Parece ovai consolar
 Mas traveço em pouco tempo
 Fas agente palpitar.
 Ay Amor. &c.^a

4.^o Com Amor nada de pressas
 Vamos muito de vagar
 Lor que como elle he Criança
 Se correr pode cançar.
 Ay Amor. &c.^a

Figura 20: Passos do discurso retórico e o Esquema de composição Clausula em *Você trata amor em brinco*, p.3. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Os esquemas de composição presentes nesta obra são:

Clausula: no penúltimo compasso temos um acorde em segunda inversão e em seguida o fim, com um acorde 5/3. (vide figura 20).

Temos as seguintes figuras de linguagem musicais: *Palillogia* nos compassos 4 a 12, no qual se canta o texto " Você trata amor em brinco amor a fará chorar. *Synonimia*: Estribilho, nos compassos 23 até o primeiro tempo do 24. *Catabasis*: compassos 16 e 17 (repetem-se em 29 e 30), nas vozes e na mão direita do cravo. *Passus duriusculus*: nos compassos 16 e 17, na voz do soprano 1.

As tópicas presentes nesta modinha são *Stilo Cantabile*, pois as melodias vocais não exigem uma grande extensão vocal e nem apresentam saltos cujos intervalos sejam extensos, tornando sua execução fácil para cantores que tem um técnica vocal ainda que rudimentar. A tópica Opera Buffa pode ser encontrada primeiramente no próprio texto da modinha, como: " Com amor nada de pressas, vamos muito de vagar/Por que como elle he criança, se correr pode cançar". Além deste elemento, a primeira parte do estribilho faz um contraste com sessão anterior da modinha, que é *legatto*: o trecho " Ay amor, amor,amor" apresenta o ritmo sincopado, rapidamente retornando ao *legatto* no trecho " Vocês zombam com amor e não hé para zombar".

N.º 7 *Duetto del Signor Marcos Antonio*

ANDANT.^{no}
Grazioso

EXORDIUM

3

8.

NARRATIO

7

8.

11

PROPOSITIO

15

CS 3052 769
H 5352 56

The image shows a page of handwritten musical notation for a duet. The title is 'Duetto del Signor Marcos Antonio' with a number '7' in a circle. The tempo is 'ANDANT.^{no}' and the mood is 'Grazioso'. The score is divided into sections: 'EXORDIUM' (measures 1-3), 'NARRATIO' (measures 4-10), and 'PROPOSITIO' (measures 11-15). The lyrics are: 'Vo cê trata Amor em brinco, Amor a sa ra cho rar; voce tra ta Amor em brinco Amor a sa ra cho rar veja la com quem se mete, quenaohé para brin'. The score is annotated with colored boxes: a blue box around the first system, a yellow box around the 'NARRATIO' section, and a green box around the 'PROPOSITIO' section. Measure numbers 3, 7, 11, and 15 are marked on the right. At the bottom left, there are library numbers: 'CS 3052 769' and 'H 5352 56'.

Figura 21: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Você trata amor em brinco*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figura de linguagem: Catábasis

Figura de linguagem: Passus duriusculos no soprano 1

18

Espressivo

car que não he que não he que não he pa ra brin

19

Espressivo

car que não he pa ra brin car

Figura de linguagem: Synonimia

Estrovilho

A mor Amor A

23

mor A mor Amor A mor vo cês zom baõ com A mor e não

27

31

hé pa ra zom bar o não he pa ra zom bar não não

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Você trata amor em brinco'. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 18-19) is marked 'Espressivo' and contains the lyrics 'car que não he que não he que não he pa ra brin'. A green box highlights the vocal line in measures 18-19, with a label 'Figura de linguagem: Passus duriusculos no soprano 1' above it. The second system (measures 20-23) also has 'Espressivo' markings. A green box highlights the piano accompaniment in measures 20-23, with a label 'Figura de linguagem: Synonimia' below it. Another green box highlights the vocal line in measures 23-24, with a label 'Estrovilho' above it. The third system (measures 25-27) contains the lyrics 'mor A mor Amor A mor vo cês zom baõ com A mor e não'. A green box highlights the piano accompaniment in measures 25-27. The fourth system (measures 28-31) contains the lyrics 'hé pa ra zom bar o não he pa ra zom bar não não'. The page number '18' is in the top right corner, and measure numbers '19', '23', '27', and '31' are in the right margin.

Figura 22: Figuras de linguagem retórico-musicais e *schematae* em *Você trata amor em brinco*, p. 2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1792, site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.3 - Análise da modinha *Se dos males que eu padeço*

Dueto composto em 1793. Como características gerais desta modinha, temos o compasso 4/4 e encontra-se na tonalidade de Sol Maior. É um dueto para soprano, sendo suas tessituras mi 3 a mi 4 para o soprano 1 e si² a dó 4 para o soprano 2.

Na análise dos passos do discurso retórico musical, temos a Fase da *Dispositio*, na qual iremos detalhar quais fases estão presentes na respectiva obra:

Exordium: anacruse ao compasso 4.

Narratio: 5 ao terceiro tempo do 8.

Propositio: último tempo do 8 ao terceiro do 12, onde lemos o texto “ se dos males, se dos males q’ eu padeço, aos outros me vou queixar”.

Confutatio: quarto tempo do compasso 12 ao segundo tempo do 16, onde se lê “ todos rindo me respondem, he bem feito torne a amar.

Confirmatio: retorno a tese fundamental: aqui temos a repetição das frases iniciais “ Se dos males que eu padeço, etc” do último tempo do compasso 16 ao segundo do 24

Peroratio: repete várias vezes “ torne a amar” do terceiro tempo do 24 até o fim da música, no segundo tempo do compasso 28.

30 N.º 13 Duo del Sig.^r Marcos Antonio. EXORDIUM

Allegretto

NARRATIO

Se dos

males Se dos males q' eu padeço aos ou tros aos outros me vou quei xar to dos

PROPOSITIO

rin do me res pon dem he bem fei to tor ne a a mar Se dos

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

B 3052 946
H 167 2271

Figura 23: Passos do discurso retórico em *Se dos males q' eu padeço*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

31

CONFIRMATIO

males sedos males q'eu pa de ço aos ou tros aos outras me vou queixar to dai.

rin do me res pon dem he bem fei to tor nea a mar tor ne

tor ne tor nea a mar tor ne tor ne tor nea a mar.

PERORATIO

2

Não lhe disse que Constancia
 Não he facil de encontrar,
 Lombou disso, agora tome,
 He bem feito torne a amar.

3

Entregar o Coração
 A quem lho foi estragar
 Vosse quis, fes o seu gosto
 He bem feito torne a amar.

4

Não lhe disse que em Mulheres
 Não havia que fiar
 Vosse creio em juramento
 He bem feito torne a amar.

Figura 24: Passos do discurso retórico em *Se dos males q'eu padeço*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Um esquema de composição encontrado foi a *Clausula*, V-I, nos compassos 27 e 28.

As figuras de linguagem retórico- musical presentes na obra são:

Traductio: Temos a repetição alterada que inicia no último tempo do 8 ao terceiro do 12; Síncopa (item 2.1.1) – Aparece principalmente nos compassos que correspondem à fase da *peroratio*.

Amplificatio: na fase da *confirmatio* - último tempo do compasso 16 ao segundo do 24 – aqui temos novamente “ se dos males que eu padeço, aos outros me vou queixar ” com uma variação da melodia inicial, porém com notas com cromatismos.

As tópicas presentes nesta modinha são Ópera Buffa e *Stilo Cantabile*. A justificativa para a presença da primeira explica-se porque já na breve introdução instrumental, o cravo apresenta uma melodia marcada na mão direita, que vai da anacruse até o compasso três. Depois, esta sessão marcada ocorre novamente do compasso nove ao doze (novamente na mão direita do acompanhamento instrumental do cravo). Já o *Stilo Cantabile*, está presente, por exemplo, na linha do baixo no cravo, da anacruse ao compasso 12, trazendo um contraste com a mão direita que realiza a melodia em *staccato*. Nas melodias vocais, percebemos pela extensão vocal da obra como um todo, que é de fácil realização pela voz soprano, uma vez que de cada voz só é necessário que se cante a extensão de uma oitava.

30 N.º 13 Duo del Sig.^o Marcos Antonio.

Allegretto

Figura de linguagem musical: *Treductio*

Se dos

Se dos males q'eu pa deço aos ou tros aos outros me vou quei xar to dos

rin do me res pon dem he bem fei to tor ne a mar Se dos

AMPLIFICATIO

B 3052 946
H 1672271

Figura 25: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Se dos males q'eu padeço*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

AMPLIFICATIO 31

males sedos males q'eu pa de ço aos ou tros aos outrs me vou queixar to dai
 rin do me res pon dem he bem fei to tor nea a mar tor ne
 tor ne tor nea a mar tor ne tor ne tor nea a mar.

2
 Não lhe disse que Constancia
 Não he facil de encontrar,
 Lombou disso, agora tome,
 He bem feito torne a amar.

3
 Entregar o Coração
 A quem lho foi estragar
 Vosse quis, fes o seu gosto
 He bem feito torne a amar.

4
 Não lhe disse que em Mulheres
 Não havia que fiar
 Vosse creio em juramento
 He bem feito torne a amar.

Figura 26: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Se dos males q'eu padeço*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.4- Análise da modinha *Eu gosto muito d'Armenia (Raivas gostosas)*

Modinha do ano de 1793, composta para voz solo, em compasso 6/8 com mudança no estribilho para compasso 2/4. Encontra-se na tonalidade de si bemol maior e a tessitura vocal vai de Mi 3 a fá 4.

A seguir, listamos os passos do discurso retórico da fase da *Dispositio* para essa obra:

Exordium: compasso 1 até o primeiro tempo do compasso 10.

Narratio: segundo tempo do compasso 10 até o compasso 25. Aqui temos o marco preparatório para a argumentação: Eu gosto muito d'Armenia, que he mui dengue e mui mimoza.

Propositio: segundo tempo do compasso 27 até o primeiro tempo do compasso 38: que he meiga e a todos agrada, e a te me agrada raivoza.

Confutatio: segundo tempo do compasso 38 até o primeiro tempo do compasso 46: o ceo taes graças lhe do que ainda raivoza he bella e se não que o diga eu que gosta das raivas dela.

Confirmatio: segundo tempo do compasso 46 até o primeiro tempo do 60: das raivas, das raivas della.

Peroratio: esta seção é um epílogo. Segundo tempo do 60 até 67 –fim da música- aqui o texto chama a atenção novamente para: Armenia, Armenia''.

M.P.P. 46/18 A.

44 **N^o 18** RAIVAS GOSTOZAS *Moda nova del Sig.^o Marcos Antonio.* 5

Larg.^o ma non molto.

a voce sola *pp*

EXORDIUM

Eugos to 11

PROPOSITIO

multo d'Armenia *pp* 17

eu gos to 23

multo d'Armenia q'he muidenguehemuimimo za 29

que

PROPOSITIO

CB 3052996
H 1672300

Figura 27: Passos do discurso retórico em *Raivas gostozas*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

PROPOSITIO

45

34

meiga a todos a gra da . . . ea te meagrada rai

39

vo za ea te meagrada rai vo za ea te meagrada rai vo za . . .

CONFUTATIO

44

Estrib.^o
O Ceo taes graças lhe de o quea in da rai voza he bella e se

49

não q'õ di ga e u que gos to das rai vas della . . . das rai

CONFIRMATIO

54

rinf
vas das rai . . . vas das rai . . . vas

The image shows a page of a musical score with five systems of music. Each system consists of a vocal line and a bass line. The score is annotated with rhetorical divisions: 'PROPOSITIO' (lines 34-39), 'CONFUTATIO' (lines 44-49), and 'CONFIRMATIO' (lines 54-59). The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'rinf' and 'F'. The page number '45' is in the top right corner. The page is numbered '34', '39', '44', '49', and '54' on the right side, corresponding to the first line of each system.

Figura 28: Passos do discurso retórico em *Raivas gostozas*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

CONFIRMATIO

46

della das rai... vas das ras... vas das

rai... vas della Ar... me... nia Ar... menia Ar...

me... nia Ar... menia Ar... me... nia.

2. 3.

<p>Gosto das suas raivinhas Que avivaõ a cor de rosa Eu gosto de aver corada Por isto aquero raivoza Estr.º O Ceo tais graças &c.</p>	<p>Eu com quatre palavrinhas De idèia artificioza Vou tirala do seu serio Eu quero vella raivoza Estr.º O Ceo &c.</p>
---	---

4.

Tremei Amores tremei
Tremei herba prezumpçoza
Jurou a vossa ruina
Armenia que esta raivoza.
Estr.º O Ceo &c.

Figura 29: Passos do discurso retórico em *Raivas gostozas*, p.3. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Os esquemas de composição presentes nesta obra são:

Monte: na melodia, da segunda metade do último tempo do compasso 47 ao 54.

Clausula: Na passagem para o estribilho, temos uma cadência instrumental do tipo I-VII-V-I. A terminação V-I é classificada como simples.

A primeira figura de linguagem musical encontrada é: *Palillogia*, que inicia no compasso 1 e segue até o terceiro tempo do compasso 25, tanto na parte vocal quanto na instrumental. Seguinte à repetição exata, temos a repetição acrescida de uma nova frase musical, que é a *Traductio*, do quinto tempo do compasso 25 ao 27. *Anabasis*: na voz, compassos 10 e 11; no cravo, compassos 2 e 3. *Passus duriusculus*: último tempo do compasso 33: fá , fá apogiatura e mi bequadro. *Amplificatio*: compasso 62 a 69.

A modinha “ Eu gosto muito d’Armenia” (Raivas Gostosas), possui a tópica Opera Buffa, primeiramente, devido ao texto, que em várias partes fala de um eu lírico que se agrada da irritação da amada: Eu gosto muito da Armênia, que é mui dengue e mui mimosa e a te me agrada raivoza’’. Além deste, um dos elementos musicais que embasam essa classificação é o formato contrastante da modinha, na qual há uma seção A, mais lenta e *cantabile* e uma seção B (estribilho), na qual há mudança do ritmo e andamento, que se torna mais vigoroso e rápido, representando o sentimento de raiva. Como exemplo temos a figuração em sextinas no cravo.

M.P.P. 46/18 A.

44 **N^o 18** RAIVAS GOSTOZAS *Moda nova del Sig.^o Marcos Antonio.* 5

a voce sola *Larg.^o ma non molto.* *pp* *Anabasis*

Figura de linguagem musical: Palilogia

11 *Eugos to* *Anabasis*

17 *muito d'Armenia* *pp*

Figura de linguagem musical: Traductio

23 *eugos to*

29 *muito d'Armenia q'he muito que hemuimmo za* *que*

CB 3052996
H 1672300

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Raivas Gostozas' by Marcos Antonio. The score is written in a historical style with a treble and bass clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Larg.^o ma non molto.' and the dynamics include 'pp' (pianissimo). The score is annotated with several figures of musical language: 'Palilogia' (repetition of notes) is highlighted in red, and 'Traductio' (transposition or change of pitch) is highlighted in green. Specific melodic phrases are boxed in yellow and labeled 'Anabasis'. The lyrics are written in a historical Portuguese dialect, including 'a voce sola', 'Eugos to', 'muito d'Armenia', and 'muito d'Armenia q'he muito que hemuimmo za que'. The page number '44' and a large 'N^o 18' are at the top left. A library call number 'CB 3052996 H 1672300' is at the bottom left.

Figura 30: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Raivas gostozas*, p.1 Fonte: Jornal de Modinhas, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Raivas gostozas". The score is written on five systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Portuguese. Several musical figures are highlighted with yellow boxes:

- A box labeled "passus duriusculus" is placed above a melodic phrase in the first system, measure 45.
- Two boxes in the second system highlight specific melodic intervals in measures 38 and 40.

Other annotations include "Estrilh." above the third system, "Alleg.^o" below the fourth system, and "rinf" above the fifth system. Measure numbers 34, 39, 44, 49, and 54 are marked on the right side of the page.

Figura 31: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Raivas gostozas*, p.2 Fonte: Jornal de Modinhas, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18.

46

59

AMPLIFICATIO

64

69

2.

3.

Gosto das suas raivinhas
Que avivaõ a cor de rosa
Eu gosto de aver corada
Por isto aquero raivoza
Estr.º O Ceo tais graças &c.ª

Eu com quatre palavrinhas
De ideia artificioza
Vou tirala do seu serio
Eu quero vella raivoza
Estr.º O Ceo &c.ª

4.

Tremei Amores tremei
Tremei herba prexumpçoza
Turou a vossa ruina
Armenia que esta raivoza.
Estr.º O Ceo &c.ª

Figura 32: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Raivas gostozas*, p.3 Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18.

2.3.5 - Análise da modinha *A doce união de amor (nem fora ditozo o mundo)*

Como características gerais desta modinha, temos o compasso quaternário, 4/4 com um estribilho (refrão) que muda para o binário. A tonalidade da obra é Ré Maior e há a indicação de *Allegro Comodo* na partitura. É um dueto para soprano, sendo suas tessituras iniciam em mi 3 até sol 4 para o soprano 1, e ré 3 a mi 4 a dó 4, para o soprano 2. É composta por um estribilho e quatro textos diferentes, que devem ter seu encaixe prosódico feito pelas intérpretes.

Passos do discurso retórico da fase da *Dispositio*:

Exordium: anacruse ao compasso 3.

Narratio: 4 ao terceiro tempo do 28.

Peroratio: último tempo do 28 ao terceiro tempo do 31, pois segundo CANO, 2000, p. 78, esta seção pode ser um período de transição (*transitus*).

Propositio: quarto tempo do 31 ao primeiro do 39.

Confirmatio: anacruse do 39 até o fim da música, onde lê-se o texto sem ele se vive sem savoria, se vive sem elle sem savoria, sem savoria, sem savoria)

M.P.P. 46/26 A.

3 *N* 2

Moda nova, A doce Uniaõ de Amor.
Composta pello Signor Marcos Antonio.

EXORDIUM

3

ALLEGRO
Comodo

8

Nem fo...ra di...to xoo Mundo nenti...ve ra...mora dor

NARRATIO

13

Nem fo...ra di to xoo

18

Mundo nenti...vera mora dor quando nelle se acaba ce

CB 3053166
H 1672362

Figura 33: Passos do discurso retórico em *A doce união de amor*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

The image shows a page of a musical score with four systems of music. Each system consists of a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese. The score is annotated with colored boxes and labels:

- System 1 (measures 23-28):** A yellow box highlights the first system. The lyrics are: "adoceuniãõ d'A mor quando ne...lle sea...ca ba...ce sea ca ba...".
- System 2 (measures 28-33):** A purple box highlights the second system. The lyrics are: "ce a do ceu niãõ d'A mor a do ceu niãõ d'A mor A".
- System 3 (measures 33-38):** A green box highlights the third system. The lyrics are: "mor A mor A mor mor da o tom pa...". A blue box labeled "PERORATIO" is placed over the first part of this system. A vertical line separates the first part from the second part, which is marked "Estriv°".
- System 4 (measures 38-43):** A green box highlights the fourth system. The lyrics are: "rà companhiã sem e lle se vi...veem sem sa bo...". A label "PROPOSITIO" is placed below the first part of this system.

Measure numbers 23, 28, 33, and 38 are indicated on the right side of the page. A small number "4" is in the top right corner.

Figura 34: Passos do discurso retórico em *A doce união de amor*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

5.

CONFIRMATIO

ri a sem elle se vi.ve. em sem sa bo. ri. a se

vive sem elle em sem sa bo. ri. a em sem sa bo.

ri a em sem sa. bo. ri. a.

Esquema de composição:
Clausula

2.

Dos desgostos desta vida
Peior fora o dysabor
Se a caso o não temperase
A doce união d'Amor
Estriv.º Amor. & c.^a

3.

Salta alegre as leime d'agora
O es camoço nadador
E talvez saltando explica
A doce união d'Amor
Estriv.º Amor. & c.^a

4.

Humna planta abraça hum tronco
Humna flor busca outra flor
Mostra a natureza em tudo
A doce união d'Amor
Estriv.º Amor. & c.^a

Figura 35: Passos do discurso retórico e esquema *Clausula* em *A doce união de amor*, p.3. Fonte: Jornal de Modinhas, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figuras de linguagem:

Palilogia – compassos 4 a 8 e 12 a 16, quando se canta o texto “nem fora ditoso o mundo, nem tivera morador”.

Transitus – coincide com *peroratio*, pois é um período de transição.

Symblema: destacamos as apogiaturas que ocorrem nos compassos 8 e 16.

Um esquema de composição presente na obra é *Clausula* nos compassos 50 a 52.

A tónica presente nesta modinha é *Stilo Cantabile*. É uma modinha que apresenta nos compasso dezessete e dezoito (no soprano um) a nota fá 4, que é passagem³³ para a voz do soprano, podendo exigir mais habilidade técnica para que não ocorra a quebra vocal. Além disto, nos compassos 21 e 22 há notas em fusas, o que exige agilidade vocal da cantora. Com exceção destes momentos, as melodias são fáceis de serem executadas com *legatto*, não possuem saltos extensos, facilitando, deste modo, o encaixe prosódico dos demais textos sugeridos no fim da partitura.

³³ Notas de passagem são aquelas que exigem um novo ajuste muscular e de ressonância para o cantor. A esses ajustes chamamos registro vocal. Em cada naipe vocal, há as notas em que é necessário mudar os mecanismos internos de emissão do som para que se mantenha a qualidade do canto sem lesionar o aparelho vocal. No soprano, segundo McKinney, é a nota sol bemol 4. (MCKINNEY, 1994, p.93;113)

M.P.P. 46/26 A.

3 *N* 2

Modanova, A doce Uniaõ de Amor.
Composta pello Signor: Marcos Antonio.

3

ALLEGRO
Comodo

PALIOLOGIA

8

Nem fo...ra di...to zo o Mundo nenti...ve ra...mo ra dor SYMBLEMA

13

Nem fo...ra di to zo o

18

Mundo nenti...ve ra mo ra dor SYMBLEMA quando nelle se acaba ce

CB 3053166
H 1672362

Figura 36: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *A doce união de amor*, p.1. Fonte: Jornal de Modinhas, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Handwritten musical score for the piece "A doce união de amor". The score is written on four systems of staves, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score includes several annotations: a purple box highlights the first system, a blue box highlights the second system, and a purple box highlights the third system. The word "TRANSITUS" is written in blue below the second system. The word "Estriv?" is written in blue above the third system. The word "Estriv? P" is written in blue above the fourth system. The number "4" is written in the top right corner of the first system.

adoce união d'A mor quando ne...lle sea...ca ba... ce sea ca ba...

ce a do ceu nião d'A mor a do ceu nião d'A mor A

mor A mor A mor A mor da o tom pa...

ra companhiã sem e lle se vi...veem sem sa bo...

TRANSITUS

Estriv?

Estriv? P

Figura 37: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *A doce união de amor*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.6- Análise da modinha *Perdoar com condições*

Como características gerais desta modinha temos: foi composta em compasso 6/8, na tonalidade de dó maior. A tessitura é Soprano 1: fá#3 a sol 4 e soprano 2: si 2 a dó 4. Além do texto abaixo da linha melódica do soprano 1, há três textos adicionais. Não há indicação de Estribilho (refrão) na partitura, contudo, há uma seção que sempre se repete após cada verso, a qual é: “ não tornes tu meu bem”. Esta obra também contém a partitura para o acompanhamento de dois Mandolinos (Bandolins), os quais, respectivamente, em alguns momentos, dobram a melodia do soprano 1 e do soprano 2.

Fases do discurso retórico na *Dispositio*:

Exordium: compasso 1 até o primeiro tempo do compasso 3, antes do início do texto.

Narratio: segundo tempo do compasso 3 até a metade do compasso 13. Aqui temos o marco preparatório de todo o discurso: Vem meu bem que eu te perdô, estás perdoada vem.

Propositio: segundo tempo do compasso 13 até o segundo tempo do compasso 19. Nesta seção, novamente, temos uma parte instrumental, na qual após a mesma repete-se o primeiro texto acrescido de um novo: Vem meu bem que eu te perdô, estás perdoada vem. A abuzar desta piedade, ah não tornes tu meu bem.

Confirmatio: último tempo do compasso 19 até o segundo tempo do compasso 27 – aqui o texto deixa claro a intenção do autor em reafirmar o que já foi dito: não tornes, ah não tornes tu meu bem.

Peroratio: esta seção é um epílogo. Quinto tempo do compasso 27 até 31 –fim da música- aqui o texto chama a atenção novamente para: não, não meu bem.

As figuras de linguagem retórico-musicais nesta peça são:

Palillogia: na voz, do compasso 1 ao segundo tempo do compasso 13. *Traductio*: segundo tempo do compasso 15 até o primeiro do compasso 19. *Passus duriusculus*: compassos 10 e 11, nas notas ré-dó#-ré. *Transitus*: seção instrumental no cravo que está na transição da *propositio* para a *confirmatio*, nos compassos 19 e no 23.

M. 77 46/28 A.

EXORDIUM *S. João, Lamentação* **NARRATIO**

Moda del S. Marcos Ant^o com accompag^o de Cravo, e 2 Mandolinos

Perdoar com condições *Dem meu bem q'eu te per.*

And^{te}
Con molto:
quasi Alleg.^{ro}

dão estás perdo... a... da vem *dem meu*

bem q'eu te per. dão estás perdo... a... da vem a abusar desta pie.

PROPOSITIO

da de ah não tornes tu meu bem ah não tornes tu meu bem não

CB 3053174
H 1672367

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Perdoar com condições'. The score is written for voice and instruments (Cravo and 2 Mandolinos). It is divided into sections: 'EXORDIUM' (measures 1-4), 'NARRATIO' (measures 5-13), and 'PROPOSITIO' (measures 14-19). The tempo is marked 'And^{te} Con molto: quasi Alleg.^{ro}'. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamics (p, f, ruf.). There are also some handwritten annotations and a circled number '4' at the beginning.

Figura 38: Passos do discurso retórico em *Perdoar com condições*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

CONFIRMATIO Io

tor... nes não tor... nes ah não tor... nes tu meu bem não

tor... nes não tor... nes ah não tor nes tu meu bem não não

nao nao nao nao meu bem meu bem.

PERORATIO

2. 3. **F**

<p>Vem descansar nos meus braços Descance eu nos teus também A fugir de quem te adora Ah não tornes tu meu bem.</p>	<p>Eu já deixo o meu Ciúme Deixa tu o teu desdem A lembrate do passado Ah não tornes tu meu bem.</p>
--	---

4.

Demos hum mutuo perdão
 Da o tu, que eu dou também
 Eu não torno a enfadarme
 Ah não tornes tu meu bem.

Figura 39: Passos do discurso retórico em *Perdoar com condições*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Os esquemas de composição presentes nesta obra são:

Do-Re-Mi: Compasso 1,2 e metade do 3º e repete-se nos compassos 7,8 e metade do 9º. O outro esquema encontrado foi: *Clausula: V-I*, nos compassos 30 e 31.

As tópicas encontradas nesta modinha são ambas *Stilo Cantabile* e *Opera Buffa*. A primeira se justifica porque primeiramente a extensão é de uma oitava e uma nota, para ambas as vozes, facilitando a execução vocal. A tópica *Opera Buffa* está presente no acompanhamento, pois do compasso um ao três a melodia é composta por semicolcheias, trazendo um caráter mais marcado, remetendo o ouvinte ao pedido de perdão do eu lírico, no texto " Vem meu bem qu'eu te perdôo, estás perdoada,vem". O texto também traz essa característica cômica, como no trecho: " Demos um mutuo perdão, da o tu que eu dou também".

M. 77 46/128 A.

S. Jan, Figura de linguagem musical: palilogia

N^o 4 *Moda del S. Marcos Ant^o com a compag^o de Cravo, e 2 Mandolinos*

Perdoar con condições

ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO DO-RE-MI

Dem meu bem q. eu te per.

And^{te}

Con molto:

quasi alleg^{ro}

dão estás perdo. a. da vem

ven meu

passus duriusculus

bem q. eu te per. dão estás perdo. a. da vem a abuzar desta pie.

da de ah não tornes tu meu bem ah não tornes tu meu bem não

rinf.

transitus

CB 3053174
H 1672367

Figura 40: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Perdoar con condições*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.7- Análise da modinha *Cosí dolce amante sposo*

Dueto composto com letra em língua italiana. Comparada com as outras modinhas, esta possui estilo mais floreado, com bastantes coloraturas e no acompanhamento escrito consta somente o baixo. Diferente de várias outras modinhas, esta já inicia com a melodia vocal. Possui duas seções distintas, A e B, que se repetem respectivamente por *ritornello*. Foi composta no ritmo 2/4, na tonalidade de fá menor, a única modinha que foi composta inteiramente em tom menor. A tessitura vocal vai de: dó 3ª fá 4 para o soprano 1 e de dó 3 a mi 4 no soprano 2.

Passos do discurso retórico dentro da fase da Dispositio:

Exordium: anacruse ao primeiro tempo do compasso 6; compasso 39 à primeira metade do 73.

Narratio: segundo tempo do compasso 6 ao compasso 10, na primeira metade.

Propositio: segunda metade do compasso 10 ao primeiro terço do compasso 12.

Confutatio: último tempo do compasso 17 ao primeiro terço do compasso 28.

Confirmatio: metade do último tempo do compasso 29 ao compasso 38.

Peroratio: segunda metade do 36 ao 38; segunda metade do primeiro tempo do compasso 73 ao 75(fim da música).

M.P.P. 46/132 A.

Del Sig.^o Marcos Antonio EXORDIUM

8

DUETTO Italiano

Co si dolce A mante s. po so

Co si dol ce A

9

le sue brucia a pri un giorno le sue brucia a pri un

man te s. po so le sue brucia a pri un giorno le sue brucia a pri un

NARRATIO

15

giorno apri un gior no apri un gior no (psi dol ce A mante

giorno apri un giorno apri un gior no Co si dolce Amante

PERORATIO - TRANSITUS

20

PROPOSITO

Spo so A man te Spo

Spo so A mante S po

25

CONFUTATIO

CB 3053 217
H 1672387

Figura 41: Passos do discurso retórico em *Così dolce amante sposo*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Così dolce amante sposo*. The score is divided into four sections, each highlighted with a colored border:

- CONFIRMATIO** (yellow border): Lines 20-35. The lyrics are: "so le sue braccia pri un giorno le sue braccia pri un giorno le sue braccia pri un gior no le sue braccia pri un gior no".
- PERORATIO** (purple border): Lines 35-40. The lyrics are: "no apri un giorno apri un gior no Vie ni dol ce vien".
- NARRATIO** (orange border): Lines 40-50. The lyrics are: "dolce mio sog giorno tu che porti ogni bel ta og ni bel ta og ni bel ta tu che".

The musical notation includes staves for the vocal line and a basso continuo line. The page number "20" is written in the top right corner.

Figura 42: Passos do discurso retórico em *Così dolce amante sposo*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

NARRATIO

21

55

60

65

70

75

PERORATIO

Figura 43: Passos do discurso retórico em *Così dolce amante sposo*, p.3. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Um esquema de composição encontrado foi a *Clausula*, nos compassos 74 e 75.

Figuras de linguagem musicais:

Palillogia: anacruse ao compasso 3 no soprano 1 e compasso 3 ao 6 no soprano 2.

Synhaeresis nos compassos 19,21,23 e 25 no soprano 1 e no soprano 2 está nos compassos 20,22 e 24.

Em relação às tópicas presentes nesta modinha, não encontro ópera buffa porque a obra soa mais com um caráter saudoso, sem nada que remeta a algo cômico. Em relação ao *Stilo cantabile*, segundo o que foi exposto anteriormente, a obra apresenta melodias com notas em valores de tempo bastante curtos e frases que exigem das sopranos um controle respiratório avançado, ao contrário do que disse Day-O'Connel.³⁴ No entanto, do compasso um ao dezesseis, por tal complexidade de fraseado ainda não estar presente, considero que a tópica *Stilo Cantabile* está presente.

³⁴ Além de indicar ser fácil de ser cantado, mais especificamente, indica melodias fáceis de serem cantadas sem necessidade de ensaio ou um estudo aprofundado em canto. (DAY-O'CONNEL,2014,p.240-241, tradução minha).

M.P.P. 46/132 A.

N. 8 *Del Sig.^r Marcos Antonio*

Co si dolce A mante S. po so **Figura: paillogia**

DUETTO
Italiano

Co si dol ce A

le sue bracia a pri un giorno le sue bracia a pri un

mante S. po so le sue bracia a pri un giorno le sue bracia a pri un

giorno apri un gior no apri un gior no Co si dol ce A mante

giorno apri un giorno apri un gior no Co si dolce Amante

Spo so A man te Spa **SYNHAERESIS**

Sposo Amante S po

CB 3053 217
H 1672387

Figura 44: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Così dolce amante sposo*, p.1. Fonte: Jornal de Modinhas, 1793, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.8- Análise da modinha *Cuidados tristes cuidados*

Esta modinha possui duas partes distintas: a primeira foi escrita em compasso 6/8 e está na tonalidade de lá menor; na seção seguinte, o compasso é 4/4 e há uma mudança para a relativa maior. Escrita para voz solo, a tessitura vai de Mi 3 a lá 4. Apresenta três textos adicionais ao que está escrito abaixo da melodia vocal.

Façamos primeiramente a análise retórica da *Dispositio* por compassos:

Exordium: compassos 1 a 8 - aqui fica claro que temos esta fase, pois a figuração do cravo muda, passando de solista a acompanhamento.

Narratio: inicia no compasso 9 e vai até o compasso 16. Justificamos esta interpretação porque é neste compasso que o texto começa na música.

Propositio: inicia na metade do compasso 16 até a metade do compasso 26.

Confutatio: tem início no Estribilho até o segundo tempo do compasso 32. Há a mudança de tonalidade para lá maior e o caráter da música muda: agora temos uma atmosfera brilhante e bufa, contrastante com a primeira seção.

Confirmatio: Inicia no quarto tempo do compasso 32 e vai até o primeiro tempo do compasso 38, onde se lê o texto " Não hade porque sois meus, não vos hade receber".

Peroratio: Compasso 39 até o compasso 43.

M.F.P. 46//36 A.

28 *No* 12 *Del Signior Marcos Antonio.* EXORDIUM

a Voce
Sola

5

11

NARRATIO

16

PROPOSITO

20

25

P CB 3053231
H 1672392

Figura 45: Passos do discurso retórico em *Cuidados, tristes cuidados*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

CONFUTATIO

Estr. bilho
 quem porq. se ella nos perca be se vos chega a per ce
 ber se vos chega a per ce ber não hade por q. sou meus não vos
 hade rece ber não vos hade rece ber
 ber . reg . ce ber

CONFIRMATIO

PERORATIO

2.	3.	4.
<i>Suspiros ternos suspiras</i>	<i>Dezejos vivos dezejos</i>	<i>Vos oh ternas esperanças</i>
<i>Porque não voais tambem</i>	<i>Que he og. inute vos detem</i>	<i>Que me animaís no meu bem</i>
<i>Dizilhe q. sou mandados</i>	<i>Mostrai como hudeis crecendo</i>	<i>Dizei que com vosco anima</i>
<i>Mas nao lhe digais por quem</i>	<i>Mas não lhe digais em quem</i>	<i>Mas não lhe digais a quem.</i>
<i>Estr.º Porque &c.ª</i>	<i>Estr.º Porque &c.ª</i>	<i>Estr.º Porque &c.ª</i>

Figura 46: Passos do discurso retórico em *Cuidados, tristes cuidados*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Algumas das figuras de linguagem musicais presentes nesta modinha são:

Anabasis nos compassos 27 até o segundo tempo do compasso 34, na sequência ascendente lá a sol com a fermata.

No compasso 22 temos uma *Pausa* em toda a obra, concluindo assim que seu objetivo é "evidenciar o conteúdo do texto" (CANO,2000,p.195)

Como terceiro e último exemplo de figura de linguagem temos *Amplificatio* do compasso 39 ao 43 (fim da música)

Os esquemas de composição presentes nesta obra são: Monte no quarto tempo do compasso 6 até o compasso 7. Dos compassos 9 até o 15, o compositor repete um padrão que alterna Fonte e Monte: (no cravo encontra-se na clave de sol).

A tópica presente nesta modinha é *Stilo Cantabile*, pois sua melodia foi composta no âmbito de uma extensão de pouco mais de uma oitava e não há intervalos musicais muito grandes. Há alguns elementos que podem torná-la um pouco mais complexa para uma cantora iniciante, conforme o conceito de *cantabile* proposto, como na frase musical que tem início no compasso dezesseis e termina no dezoito, onde se lê o texto "dizei-lhe que sois cuidado" e no compasso trinta e quatro, onde a nota fá 4 deve ser sustentada por uma fermata. Contudo, em geral, a tópica *Stilo Cantabile* predomina.

M. P. 46/36 A.

28 *No* 12 *Del Signor Marcos Antonio.*

a Voce Sola

5

11

16

20

25

Cuidados tristes cuidados vo ai onde esta meu

bem cuidados tristes cui da dos vo ai onde esta meu bem di

ze lhe que sois cui da... dos mas naõ the digaes de quem

di ze lhe q. sois cuidados mas naõ the digaes de

alternância entre Monte e Fonte

Monte

Figura de linguagem: Pausa

CB 3053231
H 1672392

Figura 47: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Cuidados, tristes cuidados*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figura de linguagem: Anabasis

29 quem porq. se ella nos percebe se vos chega a perce

34 ber se vos chega a perce ber não hade por q. sois meus pão vos

39 hade rece ber não vos hade rece ber . re . ce

43 ber . re . ce ber

2.	3.	4.
<p><i>Suspiros ternos suspiros</i> <i>Porque não voais também</i> <i>Dixilhe q. sois mandados</i> <i>Mas não lhe digais por quem</i> <i>Estr.º Porque & c.ª</i></p>	<p><i>Desejos vivos desejos</i> <i>Que he og.º inda vos detem</i> <i>Mostrai como hudes crescendo</i> <i>Mas não lhe digais em quem</i> <i>Estr.º Porque & c.ª</i></p>	<p><i>Vos oh ternas esperanças</i> <i>Que me animais no meu bem</i> <i>Dizei que com vosco anima</i> <i>Mas não lhe digais a quem</i> <i>Estr.º Porque & c.ª</i></p>

Figura 48: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Cuidados, tristes cuidados*, p.2. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1793, Fonte: Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.9- Análise de *Moda a solo do Saboeiro -Venturozo quem inda não teve*

Esta modinha foi composta para voz solo, como o próprio nome indica, em compasso 4/4, na tonalidade de sol maior. Possui apenas um texto abaixo da melodia a ser cantada. A tessitura vocal se estende de ré 3 a mi 4.

Segundo David Cranmer, 2012, p.400:

É muito provável esta modinha ter tido a sua origem no Teatro do Salitre, num entremez intitulado *O saboeiro* ou que tinha uma personagem saboeira, mas não foi encontrada até agora qualquer referência num folheto ou documento que a comprova. O que é certo, contudo, é que foi usado no teatro na ópera *Lo spazzacamino principe* (Veneza 1794), na ária "Fortunato colui che d'amore", cantada pelo Príncipe (tenor) e na versão portuguesa *O basculho de chaminé*, poucos meses depois, com o texto da modinha "Venturozo quem inda não teve", cantado pelo Barão (barítono). Em qualquer caso, a versão teatral precedeu a publicação no *Jornal de Modinhas* (em julho de 1795). (itálicos do autor).

Vejamos a análise retórica da fase da *Dispositio* nesta modinha:

Exordium: anacruse ao primeiro tempo do compasso 8.

Narratio: terceiro tempo do compasso 9 ao primeiro tempo do compasso 18; segundo tempo do 32 à primeira metade do 32.

Confutatio: segundo tempo do compasso 18 ao 23.

Propositio: compasso 24 ao primeiro tempo do 32.

Peroratio: segunda metade do 42 ao 54 (fim da música)

M.P.P. 119 // 1 V.

Moda nova a Solo do Saboeiro, Composta por Marcos Antonio.

Andante Sostenuto

EXORDIUM

Oboes
Corni

Violin.
Basso

NARRATIO

te ve venico aheccascadeiasd A mor
Passa as Violin.

Oboe
Corni

hons tranquillas serenias go za as di as milhor a mi thor

Basso

CONFUTATIO

CB 3053610
H 1673044

Figura 49: Passos do discurso retórico em *Venturozo quem inda não teve*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1795, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

The image shows a page of a musical score with four systems of music. The lyrics are in Portuguese. The score is annotated with colored boxes and labels:

- System 1 (lines 22-26):** A pink box highlights the first system. The lyrics are: "mas quem tem em seu peito embebi do o ter... ri vel, far páo do Deos". A dynamic marking "P" is present.
- System 2 (lines 27-30):** A green box highlights the second system. The lyrics are: "em vaõ que a alegria e so ce go tem de tudo perdi do o sa". A dynamic marking "Cego" is present. A label "PROPOSITIO" is placed in a white box over the music.
- System 3 (lines 31-35):** A green box highlights the third system. The lyrics are: "sor tem de tu... do perdi... do o sa bor tem de tu... do perdi... do o sa". Dynamic markings "F" are present.
- System 4 (lines 36-38):** A yellow box highlights the fourth system. The lyrics are: "pen tu... ro so q^m inda não te ve nem co nhece as cadeias d'Amor". A dynamic marking "P" is present. Labels "oboe" and "Corni" are present.

The page number "22" is visible at the top right of the first system, and "36" is visible at the top right of the fourth system.

Figura 50: Passos do discurso retórico em *Venturozo quem inda não teve*, p.2 Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1795, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figura 51: Passos do discurso retórico em *Venturozo quem inda não teve*, p.3. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1795, Site da Biblioteca Nacional de Portugal, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figuras de linguagem musicais:

Palilogia: compasso 32 ao 36, na melodia cujo texto é "Venturozo quem inda não teve nem conhece as cadeias d'amor".

Synhaeresis: último tempo do compasso 30 e primeiro tempo do compasso 31.

Um esquema de composição encontrado foi a *Clausula*, nos compassos 46 e 47.

A tópica presente na melodia vocal é *Stilo Cantabile*, por possuir uma extensão pequena, uma nota mais aguda, que para o soprano é parte da tessitura habitual (mi4) e pequenos saltos. Um interessante contraste é criado a partir do compasso dezoito até o compasso vinte e três, onde o acompanhamento se opõe à melodia, com o ritmo em semicolcheias, enquanto a primeira permanece no caráter *legatto*.

The image shows a page of handwritten musical notation with four systems of staves. The lyrics are in Portuguese. The page is annotated with several labels and boxes:

- System 1 (measures 22-27):** Lyrics: "mas quem tem em seu peito em bebi do o ter... ri vel farpão do Deos". A *P* dynamic marking is present above measure 22.
- System 2 (measures 27-31):** Lyrics: "em vaõ queralegruã e so ce go tem de tudo perdido o sa". A *ff* dynamic marking is present above measure 27.
- System 3 (measures 31-36):** Lyrics: "sor tem de tu do perdi doo sabor tem de tu do perdi doo sa". A *F* dynamic marking is present below measure 31. A red box highlights the notes for "tu do" in measure 31, with the label "Synhaeresis" above it. A white box below the staff indicates "Palilogia da melodia do compasso 8 a 12".
- System 4 (measures 36-40):** Lyrics: "or ven tu... ro so q^m inda não te ve nem co nheceas cadeias d'Amor". A *P* dynamic marking is present below measure 36. The word "oboe" is written above the staff and "Cornu" below it.

Figura 52: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Venturozo quem inda não teve*, p.2 Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1795, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figura 53: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Venturozo quem inda não teve*, p3. Fonte: *Jornal de Modinhas*, 1795, *Site da Biblioteca Nacional de Portugal*, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.3.10-Análise da modinha *Sinto amor de dia em dia*

Esta modinha é do ano de 1801 e foi publicada no *Jornal de Modinhas Novas* dedicados às Senhoras, do editor João Baptista Waltmann, diferente das anteriores, que foram publicadas nos jornais de Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent. Composta para duas vozes, apresenta as duas melodias escritas na mesma pauta, em clave de dó na primeira linha e o acompanhamento em clave de sol e fá. Apresenta duas seções: a primeira é um *Larghetto* e a segunda um *Allegro*. Possui apenas um texto abaixo da melodia. Está em compasso quaternário, na tonalidade de fá maior e a tessitura vocal inicia em mi³ a fá 4 para o soprano 1 e em lá 2 a ré 4 para o soprano 2.

Os passos do discurso nesta obra, pautados nos conceitos abordados por CANO,2000, p.76-78, ficaram assim distribuídos:

O *Exordium* inicia-se na anacruse à primeira metade do compasso 4, onde lemos o texto "sinto amor de dia em dia". Após a pausa com *fermata* na primeira metade do compasso 4, temos a *Narratio*, que se estende até o fim da seção em *larghetto*. Uma característica da *Confutatio*, segundo CANO,2000, p.77 é a presença de ideias contrárias ou antíteses. Desta

concepção pensamos que no início da seção *Allegro* temos a fase da *Confutatio* e ela vai até o segundo tempo do compasso 31, na pausa com fermata. A fase da *Propositio* inicia no segundo tempo do compasso 31 e termina no compasso 43. A fase da *Peroratio* compreende os compassos 44 ao 47 (fim da música).

EXORDIUM

Modinha nova de Marcos Antonio Portugal.

Sinto A...mor de dia em di...a a brã sar selo meu fe...nar. Sem que paixão meus sus...

fi...ras, teus ri go...res a fie...dar; teus ri...go.....res a.....fie...

dar.... teus.....ri...go.....res a.....fie...dar.

mor...tu per...ton les meu so fri...men to a fu...nar meu so fri...men to a fu....nar,

5

11

17

23

NARRATIO

CONFUTATIO

Allegro.

Chu...el A...

F. P.

F. P.

F. P.

F. P.

F. P.

F. P.

Figura 54: Passos do discurso retórico em: *Sinto amor de dia em dia*, p.1. Fonte: *Jornal de Modinhas Dedicadas às Senhoras*, 1801 *Site* da Biblioteca Nacional da Espanha, vide referências. Último acesso: 17/12/18

The image shows a musical score for a piece titled "Sinto amor de dia em dia". The score is divided into four systems of staves, each with a different color-coded box highlighting specific sections. The first system (purple box) covers measures 29-34 and includes dynamic markings SF, P., SF, P., CRESC., and FOR. The second system (green box) covers measures 35-40 and includes P. and F. P. markings. The third system (green box) covers measures 41-46 and includes F. R. marking. The fourth system (purple box) covers measures 47-54 and includes PERORATIO marking. The text of the score is in Portuguese and includes phrases like "tu per tendes cru... el a... mor meu so... fri... men... to," and "a fu... rar cru el a mor tu per ten des meu so fri... mento... a... fu rar meu so... fri... men... to". The score is numbered 29, 35, 41, and 47 on the right side. A circular stamp is visible on the right side of the page.

Figura 55: Passos do discurso retórico em: *Sinto amor de dia em dia*, p.2. Fonte: Jornal de Modinhas Dedicadas às Senhoras, 1801 Site da Biblioteca Nacional da Espanha, vide referências. Último acesso: 17/12/18

As figuras de linguagem retórico-musicais encontradas nesta obra foram: *Quarta superflua* em ambas as vozes, no último tempo do compasso 25, onde há as notas sol-ré bemol para o soprano 1 e mi-si para o soprano 2, formando um intervalo de quarta aumentada. *Synhaeresis*: compassos 32 e 39.

Um esquema de composição encontrado foi a *Clausula*, nos compassos 53 ao 54.

A tónica presente nessa modinha é *Stilo Cantabile*, pois as melodias vocais têm uma extensão de pouco mais de uma oitava. No soprano 1, por exemplo, a nota mais aguda é o fá4, ou seja, na passagem, podendo ser de nível mais complexo para executar que as demais notas. Além disso os intervalos entre as notas também não são extensos, facilitando a execução.

Modinha nova de Moraes Antonio Portugal.

Sinto a...mor de dia em di...a bre...sar só meu fe...nar, sem que possa meus sus...

Andante.
Paraphello.
Non lento.

Esquema: Ponte

fi...rs, teus ri go...rs a fue...dar, teus ri...go...res a...fue...

Esquema: Ponte

dar... teus...ri...go...res a...fue...dar.

Allegro.
Cru...el A...

mor...tu fer...ten las meu so fri...men to a fue...nar meu so fri...men to a fue...nar,

F. P. F. P. F. P. F. P. F. P. F. P.

Figura 56: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Sinto amor de dia em dia*, p.1. Fonte: Jornal de Modinhas Dedicadas às Senhoras, 1801:Site da Biblioteca Nacional da Espanha, vide referências. Último acesso: 17/12/18

Figura de linguagem musical: quarta superflua

Esquema: Clausula (Cadenza Semplice)

Figura 57: Figuras de linguagem retórico- musicais e *schematae* em *Sinto amor de dia em dia*, p.2. Fonte: Jornal de Modinhas Dedicados às Senhoras, 1801 Site da Biblioteca Nacional da Espanha, vide referências. Último acesso: 17/12/18

2.4- Quadro-resumo das Modinhas de Marcos Portugal - Aspectos analíticos

Modinha	Figuras retórico-musicais	Esquemas	Tópicas
1.Fui me confessar	<i>Palilogia, Traductio, Anabasis, Symblema, Synhaeresis.</i>	<i>Cadenza Semplice</i>	<i>Stilo Cantabile</i>
2.Você trata amor em brinco	<i>Palilogia, Synonimia, Catabasis, Passus duriusculus.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile, Opera Buffa</i>
3.Se dos males q'eu padeço	<i>Traductio, Amplificatio.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile, Opera Buffa</i>
4.Raivas gostosas	<i>Palilogia, Traductio, Anabasis, Passus duriusculus, Amplificatio</i>	<i>Monte, Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile, Opera Buffa</i>
5.A doce união de amor	<i>Palilogia, Transitus, Symblema.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile</i>
6.Perdoar com condições	<i>Palilogia, Traductio, Passus duriusculus, Transitus.</i>	<i>Dó-Ré-Mi, Clausula.</i>	<i>Stilo Cantabile, Opera Buffa</i>
7.Cosí dulce amante sposo	<i>Palilogia, Synhaeresis.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile</i>
8.Cuidados, tristes cuidados	<i>Anabasis, Pausa, Amplificatio.</i>	<i>Monte, Fonte</i>	<i>Stilo Cantabile</i>
9.Venturozo q.m inda não teve	<i>Palilogia, Synhaeresis.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile</i>
10.Sinto amor de dia em dia	<i>Quarta superflua, Synhaeresis.</i>	<i>Clausula</i>	<i>Stilo Cantabile</i>

2.5- Quadro-resumo das Modinhas de Marcos Portugal - Aspectos formais

Modinha	Fórmula de compasso	Tonalidade	Tessitura Vocal	Quantidade de Vozes	Ano de publicação
1.Fui me confessar	6/8	Sol Maior	Soprano 1: Fá 3 a sol 4 Soprano 2: si2 a dó4.	2	1792
2.Você trata amor em brinco	2/4	Fá Maior	Soprano 1: fá 3 a fã 4 Soprano 2: ré 3 a ré 4	2	1792
3.Se dos males q'eu padeço	4/4	Sol Maior	Soprano 1: mi 3 a mi 4 Soprano 2: si2 a dó 4	2	1793
4.Raivas gostosas	6/8, muda para 2/2 no estribilho	Si Bemol Maior	Mi 3 a fã 4	1	1793
5.A doce união de amor	4/4	Ré Maior	Soprano 1: mi 3 a sol 4 Soprano 2: ré 3 a mi 4	2	1793
6.Perdoar com condições	6/8	Dó Maior	Soprano 1: fã#3 a sol 4 Soprano 2: si 2 a dó 4.	2	1793
7.Cosí dulce amante sposo	2/4	Fá menor	Soprano 1: dó 3ª fã 4 Soprano 2: dó 3 a mi 4	2	1793
8.Cuidados, tristes cuidados	6/8, muda para 4/4	Lá menor/muda para Lá Maior	Mi 3 a lá 4	1	1793
9.Venturozo q.m inda não teve	4/4	Sol Maior	Ré 3 a mi 4	1	1793
10.Sinto amor de dia em dia	2/2	Fá Maior	Soprano 1: mi3 a fã 4 Soprano 2: lá 2 a ré 4	2	1795

CAPÍTULO 3 – A INTERPRETAÇÃO E SEUS RECURSOS

3.1 - Execução, interpretação e performance

Frank Michael Carlos Khuen, em seu artigo “ Interpretação – reprodução musical – teoria da *performance*: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)” apresentou, de forma muito clara, a distinção entre interpretação, *performance* e reprodução musical a fim de aumentar o arcabouço teórico que enriquecerá a prática musical de músicos e pesquisadores.

Segundo Khuen, o passo inicial é diferenciarmos o termo “práticas interpretativas”, que se refere a disciplina acadêmica homônima, e “prática interpretativa”, o qual é a prática musical, instrumental ou vocal, embasado em algum tipo de texto musical (tablatura, partitura, etc.).

Ao trazermos composições de outras épocas históricas, nas quais a reprodução musical estava ligada ao exercício da composição e teoria musical, quando o compositor era o intérprete ou vice-versa, teremos que repensar nosso papel enquanto músico-intérprete ou músico-expectador. Nesse sentido, ele afirma que:

Depois de todos os avanços da pesquisa musicológica, não faz sentido revisitar a música histórica como quem simplesmente vai ao museu. É necessário recriá-la através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade. É no momento da sua reprodução que a composição passa por um processo de “atualização”, cujo alcance ultrapassa em muito a noção de “interpretação”. Daí também a necessidade de se designar e delimitar com mais rigor os elementos do processo performativo da transformação de imagem em som. Embora, durante muito tempo, esse aspecto tenha estado relegado pela pesquisa musicológica, é notório que a prática performativa do concertista e do regente, demanda, além de conhecimento musical, também entendimento acerca da sua representação mímica e gestual no palco. (KHUEN, 2012, p. 9, aspas do autor)

Catarina Domenici, afirma que a ideologia vigente de prática musical traz o texto como objeto totalizante acarretou o abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a *performance* subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto musical. (DOMENICI, 2012, p.1). Nesse contexto, a interpretação é a decodificação dos sinais gráficos do texto musical. Esse estágio é o que Sloboda chama de “leitura à primeira vista”, o qual envolve percepção (decodificação de padrões de notas), cinestesia (execução de programações motoras), memória (reconhecimento de padrões) e habilidades para resolver

problemas (improvisação e adivinhação). (SLOBODA, 1990, p.67). Desta forma, interpretar significa compreender.

As propostas atuais de considerar a partitura como *script* (COOK, 2006, Apud DOMENICI p.2), poema (SILVERMAN, 2007 Apud DOMENICI p.2), ou estímulo para uma ação (COOK, 2005; CLARKE, 2006 Apud DOMENICI p.2) vem auxiliando numa mudança de paradigmas de visão acerca da *performance* musical, não somente colocando o músico como reprodutor-leitor de um texto, mas sim como alguém que pode e deve interagir com o mesmo. Khuen vai além e explicita que, esse processo vem acompanhado do conhecimento teórico e empírico, para que seja realmente uma prática transformadora. (KHUEN,2012, p.11)

Alguns teóricos austro-germânicos contribuíram substancialmente ao oferecer material de subsídio técnico aos intérpretes. Richard Wagner (1813-1883), Heinrich Schenker (1868-1935), Arnold Schönberg (1874-1951), Rudolf Kolisch (1896-1978), Frederick Dorian (1902-1991) e Theodor Adorno (1903-1969). Richard Wagner (1813-1883), utiliza os termos *Vortrag* (apresentação, exposição, discurso, palestra) como modo de apresentação de uma determinada orquestra; e, *Aufführung* (execução) ao concerto como evento social, bem próximo a terminologia *performance* na língua inglesa. Contudo, esse termo caiu em desuso após as décadas que seguiram o século XX. (id.2012, p.11)

O surgimento do termo “reprodução” é atribuído a Heinrich Schenker (1868-1935), na hipótese de que:

Schenker tenha recorrido ao termo de raiz latina *Reproduktion*, o que apenas pode ser verificado com segurança em uma análise do manuscrito original. De qualquer forma, nos Estados Unidos, os termos germânicos *Vortrag* e *Aufführung* já aparecem traduzidos como *performance*. (KHUEN,2012, p.11).

No século XX, com o advento de novas tecnologias e a gravação, surgiram novas questões a serem abordadas acerca da composição e interpretação, que passaram a ser reprodutíveis. Theodor Adorno (1903-1969), filósofo alemão, foi o primeiro, que se sabe, a utilizar o termo Teoria da reprodução musical. Estabeleceu que:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissolúvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem inteiro (ADORNO, 2003, v.19, p.441, Apud KHUEN,2012,p. 12)

Por outro lado, Walter Benjamin (1892-1940), conceituou a “reprodutibilidade técnica”, que “denota as diferentes técnicas para reproduzir cópias de uma obra de arte a partir

de um original, molde ou modelo em suportes mecânico-industriais.” (KHUEN,2012,p.12,aspas do autor).

Foi também nesse contexto, da metade do século XX e com a maciça imigração de intelectuais e compositores alemães para os Estados Unidos, que o termo *performance* se espalhou na área musical. John Langshaw Austin (1911-1960), filósofo britânico, concebeu a música como linguagem. Ele acreditava que nós não apenas reproduzimos, pelo discurso ou linguagem, o mundo ao nosso redor, mas que também o recriamos para que sejam significativos a nossa realidade social. Estabeleceu a atuação como princípio ativo do processo performativo. A atuação ocorre concomitantemente com o gesto. Theodor Adorno teoriza sobre o gesto como

A relação entre mímica e música, central, torna-se evidente na esfera da reprodução [...] A música é mímica na medida em que [...] determinados gestos resultam em som musical. A música é, por assim dizer, a objetivação acústica da mímica facial, a qual, de certa forma, ter-se-ia separada daquela historicamente (ADORNO, 2005, p.206, 237 Apud KHUEN,2012, p.14)

Podemos então refletir sobre o que exatamente deveríamos tentar fazer ao performar música antiga. Segundo Peter Walls, interpretação é o processo pelo qual se realiza o trabalho musical em som, embora compositores famosos ficassem muito desconfortáveis com o que isso implica. Maurice Ravel (1875-1937) disse que ele não pedia que sua música fosse interpretada, mas somente que fosse tocada. Igor Stravinski (1882-1971) falou algo semelhante, ao dizer que sua música não deveria ser transmitida e nem interpretada, porque o termo interpretação revela a personalidade do intérprete muito mais que a do próprio autor e que não haveria uma garantia que o executante iria refletir a visão do autor sem distorção. Ao trazer a definição de interpretar do Dicionário Oxford da Língua Inglesa³⁵, que é trazer o significado (de uma composição musical, dramática ou de uma paisagem,etc) por meio de representação artística para a *performance*; dar sua própria interpretação da obra; realizar, Walls enfatiza que podemos traçar um paralelo com a responsabilidade que os tradutores tem para não deturpar os sentidos de textos que a eles lhes fora confiada a tradução. Nesse sentido, ele conclui que a interpretação pode ser concebida como a tentativa de determinar e perceber as intenções do compositor. (WALLS, 2002, p.17-18)

Deste ponto, partimos para a discussão sobre a estrita fidelidade à intenção do compositor ou à concessão de total liberdade ao executante. Desta forma, temos duas correntes da estética da hermenêutica da arte: a estética idealista de Benedetto Croce (1866-1952) e as

³⁵ *Interpret*, pois o texto utilizado está em Língua Inglesa.

teorias relativistas de Giovanni Gentile (1875-1944), Hans Georg Gadamer(1900-2002), Hans Joachim Koellreuter (1915-2005), Roland Barthes (1915-1980) e Jacques Derrida (1930-2004).

Dentro da corrente idealista, Croce afirma que a execução musical tem o objetivo de reevocar o significado original, sem a subjetividade do intérprete, a partir de cuidadosa análise da obra e investigação sobre o estilo empregado à época da mesma. Em oposição, dentro da corrente relativista, Gentile defende o "atualismo" estético, pois segundo ele, a obra de arte só revive pela interpretação pessoal, como uma livre tradução da qual resultam criações novas. Para Gadamer, a fusão do passado e presente (autor e intérprete) constrói um novo significado. Para Koellreuter, o executante tem um papel importante, como o decodificador dos signos musicais, porém no processo interpretativo "ele deve perceber as relações sonoras criadas pelo compositor"³⁶. Barthes e Derrida chamam o autor de ficção, abandonando o significado tradicional de obra, (unidade fechada da qual emana um sentido único) e substitui pela noção de "texto" que está sempre inacabado, passível de contantes transformações. (ABDO,2000,p.17-18, aspas da autora)

Abordamos aqui o conceito de Luigi Pareyson (1918-1991) acerca do que é a obra de arte:

A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações, e execuções a que se oferece ao longo dos tempos, e que não são a sua simples reevocação, mas a sua própria vida: o seu modo natural de existir. (PAREYSON, 1991,p. 238, Apud ABDO, 2000,p. 21)

Tendo em vista que o trabalho proposto foi analisar as modinhas sob os critérios já mencionados, acreditamos que as abordagens de Gadamer, Koellreuter e Pareyson adequam-se aos nossos objetivos. A partir dos tratados de canto da época, obteremos informações acerca da interpretação musical, no que se refere a ornamentos, ideais estéticos, timbre, etc, não para tentar reevocar fielmente as intenções do compositor, pois tal tarefa é impossível, visto que não possuímos registros sonoros ou alguma testemunha viva para tal conferência. O que objetivamos é que, a partir das análises, possamos suscitar nos intérpretes a consciência sobre seu papel criador, sem deixar de lado o compositor e os ideais estéticos da obra. Nesse sentido, acreditamos

³⁶ KOELLREUTER, 1990, p. 27, Apud ABDO,2000, p.17.

que esse diálogo é o que norteará nossas sugestões interpretativas. Sandra Abdo faz uma importante reflexão sobre essa dialética:

Sintonizar-se com essa presença do autor em sua obra é uma possibilidade permanente para o intérprete, que só precisa introduzir-se no próprio tecido composicional, ouvindo e interpretando as solicitações e sugestões que a própria obra lhe faz. Por meio desse diálogo íntimo (...) o intérprete pode colher a obra em sua verdade própria, e ao mesmo tempo como memória viva e indelével de quem a fez. (ABDO, 2000,p. 22)

Sobre a busca pela verdade na obra de arte, Manoella Coutinho afirma que:

A busca por uma verdade na obra de arte se concretiza quando buscamos no passado a execução de elementos genuínos que se reúnem em uma escala categórica. O que pode inclusive ser enriquecedor, se existe o interesse na proposta estética do compositor e se não houver uma estagnação do discurso e aproximação de uma dimensão estética que nos prenda a uma realização absoluta da obra de arte. (COSTA, 2017, p.34)

Portanto, o conhecimento e o reconhecimento dos elementos que originaram ou contribuíram para a elaboração de uma composição, poderá trazer, dentro da proposta da interpretação todo o arcabouço teórico necessário para a reconstrução da linguagem musical que o *performer* se propuser a interpretar.

3.1.2-Relação dos critérios analíticos com a performance

A fim de estabelecermos uma relação entre as análises e a *performance* das modinhas, utilizaremos textos de Sheila Guymer (*Eloquent Performance – The Pronunciatio of Topics*),(2014) Tom Beghin (*Recognizing Musical Topics versus executing Rhetorical figures*) (2014) e de John Irving (*Performing Topics in Mozart's chamber music with piano*). (2014) Deste último, apesar de o autor fazer uma reflexão especificamente sobre obras do compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nos oferece na introdução de seu artigo, conceitos que são pertinentes para serem abordados em nosso capítulo, no que diz respeito a tópicos, performance e ao gesto musical. Todos os textos constam na obra *Topic Theory*, sob a coordenação de Danuta Mirka. (2014)

Começamos pela reflexão de Sheila Guymer, (2014) Johann Joachim Quantz, que considerava de responsabilidade do *performer*, o conhecimento de quando e como adaptar a

*delivery*³⁷, de forma que a composição se adequasse ao contexto de sua *performance*, por exemplo, deixar evidente a comédia de uma ópera buffa no teatro³⁸.

Adiante, Beghin realiza a reflexão sobre as figuras e tópicas e como elas podem influenciar na performance. As figuras de linguagem retórico-musicais devem ser reconhecidas, memorizadas, mas acima de tudo, utilizadas na fala, (...) pois tem claramente implicações na declamação. Chamar algo como expressão de dúvida (*dubitatio*) significa realmente simular. Sob uma perspectiva crítica, Johann Nikolaus Forkel³⁹ advertiu seus leitores para não confundirem *suspensio* (esperar em suspense) com *dubiatio* (a simulação de dúvida), mas frequentemente a real diferença só será percebida na entrega – por uma inflexão ou tempo, por isso, tudo que está no fazer do performer-orador, cuja *voluntas* ou intenção idealmente permanece a mesma em cada etapa do processo criativo. Essa consistência se estende ao ponde onde o compositor e o orador não são a mesma pessoa, ou seja, cabe ao performer reconhecer as figuras que foram selecionadas para expressar certas emoções. (BEGHIN, 2014, pp. 551-552)

Sheila Guymer traz também a importância do caráter para a expressão musical. Ela cita Daniel Gottlob Türk para elucidar ferramentas que podem auxiliar nesse processo. Eles são: 1- o grau adequado de intensidade ou suavidade do timbre, 2- o destaque, sustentação e ligação das notas e 3- e o andamento correto.⁴⁰ Para Türk, o grau de dinâmica, a duração específica das notas na performance (diferente da sua duração que está grafada na partitura) e tempo e como esses parâmetros funcionam de forma combinada, dependem no caráter específico que o performer deseja comunicar. (GUYMER, in MIRKA, 2014, p. 580). Ele fala sobre uma execução pesada ou leve também:

Para uma execução pesada, cada nota deve ser tocada firmemente (enfaticamente) e sustentada até a que duração total da nota tenha acabado. A execução leve é aquela na qual toda nota é tocada com menos firmeza (ênfase) e o dedo fica levando da tecla um pouco antes do que o que está escrito na partitura. A fim de evitar um mal-entendido eu devo também ressaltar que os termos pesado e leve referem-se mais ao ato de sustentar ou destacar as notas do que sua suavidade ou intensidade. Em certos casos por exemplo, num *Allegro vivo, scherzando, Vivace con allerezza, et cetera*, a execução deve ser bastante leve (curta), mas ao mesmo tempo mais ou menos forte; enquanto peças com caráter melancólico, por exemplo um *Adagio mesto, con afflizione, et cetera*, embora seja tocado com ligadura e consequentemente com um certo peso, não deve ser, todavia, performado com dinâmica muito forte. Na maioria dos casos, porém, o pesado e o forte têm que certamente serem combinados. Se a execução será pesada ou leve, isso é determinado 1- pelo caráter e objetivo da composição; 2- do tempo designado; 3- pelo ritmo; 4- pelos valores utilizados nas

³⁷A tradução do termo *delivery* em Língua Inglesa, seria entrega. Ou seja, seria a execução musical em si, trazida ao público por meio do performer.

³⁸QUANTZ, 1752, p.245, Apud GUYMER, 2014, p.578.

³⁹FORKEL, 1788, p.57, Apud BEGHIN, in MIRKA, 2014, p.552

⁴⁰TÜRK, 1789:348;1982:338, Apud GUYMER, in MIRKA, 2014, p. 579-580)

notas e 5- pelas maneiras pelas quais as notas progridem. (TÜRK, 1789:358-59; 1982:347-48, Apud GUYMER in MIRKA,2014, p.580, tradução Flávia Procópio).⁴¹

Portanto, pelo que foi exposto acima, concluímos que há uma relação entre tópicos e performance. Como a retórica, figuras de linguagem retórico-musicais e esquemas de composição estão interligados com as tópicos, essa conexão se estende às mesmas, sendo desta forma, ferramentas para fundamentar a execução, interpretação e performance das modinhas.

3. 2- Ferramentas interpretativas

Os tratados de Pier Francesco Tosi (1647-1732), *Opinioni di Cantori Antichi i Moderni (Observations on the florid song on the ancient and modern singers)* (1723) e Giambattista Mancini (1714-1800), *Riflessioni Pratiche sul canto figurato (Practical reflections on the figurative art of singing)*, (1774) fornecem informações sobre as práticas vocais e ideais estéticos de canto de suas respectivas épocas. Mesmo que a primeira seja do século XVII, é interessante realizarmos a comparação com similaridades do segundo.

Mancini estabelece que a voz humana naturalmente se estende por duas oitavas em quinze tons diatônicos. A homogeneidade vocal também era um ideal postulado por ele:

Deste modo, hoje em dia há uma tendência em julgar os méritos de um cantor pela extensão de sua voz. Na minha opinião, contudo, o valor de uma voz dependerá de sua uniformidade na qualidade dentro do registro vocal⁴² e perfeita entonação. A força do registro médio e de peito devem ser equivalentes a aqueles da cabeça, a fim de formar um registro vocal uniforme. As notas médias e graves são naturalmente mais homogêneas, sonoras e agradáveis, porque vem do peito, enquanto que as notas de cabeça são mais difíceis de corrigir, por serem mais brilhantes. (MANCINI,1919, p.67-68)⁴³

⁴¹ For a heavy execution every note must be played firmly (emphatically) and sustained until the full duration of the note has passed. Light execution is that in which ever note is played with less firmness (emphasis), and the finger lifted frm the key somewhat sooner than the actual prescribed duration. In order to avoid a misunderstanding I must also remark that the terms heavy and light in general refer more to the sustaining or detaching of the notes rather than to their softness or loudness. For in certain cases, for example in an *Allegro vivo, scherzando, Vivace con allerezza, et cetera*, the execution must be rather light (short), but at the same time mor or less loud; whereas pieces of a melancholy character, for example and *Adagio mesto, con afflizione, et cetera*, althoug played slurred and consequently with a certain heaviness, must nevertheless not be performed too loudly. In most cases, however, heavy and loud are indeed to be combined. Whether the execution is to be heavy or light may be determined 1- from the character and the purpose of a compositon; 2- from the designated tempo; 3- from the meter; 4- from the note values used; and 5- from the manner in which the notes progress, et cetera.

⁴² Apesar de não haver um consenso sobre registros atualmente, utilizamos aqui a definição proposta por James McKinney, que em sua obra aborda em detalhes aspectos da técnica vocal erudita atual. Apesar de peito e cabeça se referirem muito mais às sensações de ressonância vocal, um conceito mais atualizado acerca do tema é: Um registro vocal na voz humana é uma série de notas, produzidas da mesma maneira, pelos mesmos padrões vibratórios musculares das pregas vocais e que tem basicamente, a mesma qualidade sonora. (MCKINNEY, James, 1994,p.93)

⁴³ Thus today the tendency is to judge a singer's merits by the range of his voice. In my opinion, however, the worth of a voice, will always depend upon its evenness of quality throughout the whole register and perfect

No caso das modinhas de Marcos Portugal, constatamos que, com exceção da modinha *Cosí Dolce Amante Sposo* (1793), que possui melodias bastante floreadas devemos buscar mais uma homogeneidade vocal e inteligibilidade do texto, do que um o virtuosismo vocal. Outro fator relevante a ser lembrado é que essas obras eram geralmente executadas em ambiente doméstico, não sendo, portanto, necessária a utilização de muito volume ou potência sonora para cantá-las.

3.2.1-Portamento

Para Tosi, o Portamento é considerado um ornamento vocal e consiste na união dos registros vocais:

Subsequentemente, ensine a ele o modo de deslizar vocalizando, e de arrastar suavemente a voz do agudo até o grave. Apesar destas habilidades serem necessárias para cantar bem, por não poderem ser aprendidas apenas através do solfejo, são negligenciadas pelos mestres experientes. (TOSI, 1723, p.18, Apud PACHECO, 2004, p. 151)

Mancini afirma que o Portamento é um dos elementos mais importantes da arte vocal e que deve ser ensinado muito bem e com detalhes e reforça que o estudante não consegue executá-lo sem antes mesclar os registros vocais, que segundo ele, em vozes pouco treinadas, é corriqueiro que fiquem um pouco separadas. (MANCINI, 1919, p.108)

Para Mancini, o portamento também ocorre da mesma forma que para Tosi:

Quando digo portamento eu quero dizer que é a passagem e mescla da voz de um registro a outro, com perfeita proporção e união, tanto em sequências ascendentes quanto descendentes. O canto estará próximo da perfeição se o estudante o produzir sem interromper as notas ao respirar, porque deve ser uma graduação ininterrupta e límpida que deve passar apoio e harmonização de uma nota a outra. Para ajudar o estudante a adquirir o dom do "Portamento di voce" a melhor maneira é fazê-lo vocalizar com um solfejo com duas vogais A e E e entoá-las com a mesma colocação⁴⁴. (MANCINI, 1919, p.111)

Uma das razões para a busca da união dos registros vocais através do Portamento, seria para executar melhor a Apojatura, que veremos adiante. Podemos concluir que o que

intonation. The strenght of the medium and chest tones must also be equivalent to those of the head, in order to form an even register. The medium and low tones are naturally more homogeneous, sonorous and pleasing, because the come from the chest, while the head tones are more difficult to perfect because they are more shrill.

⁴⁴ By portamento I mean the passing and blending of the voice from one tone to another, with perfect proportion and union, in as cending as well as descending. The singing will be near perfection if the student can produce it without interrupting his tone by taking his breath perceptibly, because it must be a straight and limpid graduation that must pass support and blend from one tone to the other. To help the student acquire the gift of "Portamento di voce" the best way is to make him vocalise with a solfeggio with the two vowels "A" and "E" and to say them even(...)

Mancini chama de Portamento parece ser equivalente ao atual legato, não sendo, contudo, possível afirmar se teriam realmente tal equivalência. O que podemos supor é a afinação das notas no século XVIII implicasse num portamento ou ligadura entre notas bastante discretos. (PACHECO, 2004, p.152-153)

3.2.2- Apojatura⁴⁵

Segundo Tosi, a Apojatura é o ornamento mais simples e que o professor deve ensinar inicialmente para seu pupilo, advertindo, porém, que após aprendê-lo não ultrapasse os limites do bom gosto do aluno ao executá-lo excessivamente. O autor forneceu algumas regras de como executá-la (TOSI,1743, p. 31-32):

Da prática, compreendo que, usando notas naturais de um Dó a outro, um cantor pode subir ou descer de grau com apojatura, passando sem real obstáculo por todos aqueles cinco tons e semitons que compõe a oitava.

Que de todo sustenido accidental que se possa encontrar na escala, pode-se subir de meio tom à nota vizinha com uma apojatura e retornar da mesma maneira.

Que de toda nota com o bequadro, pode-se ascender a tosas aquelas com bemol através da apojatura por semitons.

Ouçõ, ao contrário, que do Fá, Sol, Lá, Dó e Ré não se pode subir de grau com a apojatura por semitom, quando qualquer uma destas cinco notas [principais] esteja com sustenido.

Que não se pode, com a apojatura, passar de terças menores com o baixo para as maiores, nem destas para aquelas.

Que duas apojaturas consecutivas não podem, por meio de semitons, percorrer um tom inteiro.

Que a partir de qualquer nota com bemol, não se pode subir por semitom com uma apojatura.

E que, finalmente, onde a apojatura não pode subir, também não pode descer. (TOSI, 1723, p.20, Apud PACHECO,2004, p. 10-131)

Pacheco resume as regras acima: não é permitido que haja apojatura em intervalo de semitom menor, somente por semitom maior. (PACHECO,2004, p. 132)

Segundo Mancini, nada mais é que uma ou mais notas sustentadas. Divide-se em simples ou dupla, a qual ele denominou Grupeto⁴⁶. A apojatura simples ocorre quando somente uma nota é sustentada: (MANCINI,1919, p.114)

⁴⁵ Do italiano *Appoggiatura*.

⁴⁶ Do italiano *Gruppetto*.



Figura 58: Exemplo de apojatura simples (MANCINI,1919, p.114)

Se a nota sustentada é uma escala descendente, é chamada de apojatura superior e deve formar um tom; se for sustentada numa escala ascendente é chamada de apojatura inferior e deve ser formada por somente um semitom. A apojatura dupla, grupeto, é formada por mais de um tom e isto acontece tanto na melodia ascendente tanto na descendente, e conseqüentemente é executada de duas maneiras, conforme mostrado abaixo:

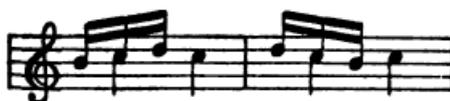


Figura 59: Exemplo de apojatura dupla – grupeto. (MANCINI,1919, p.114)

3.2.3- *Tempo rubato*

Tempo rubato significa, literalmente, em italiano, "tempo roubado". Ou seja, significa acelerar ou desacelerar o tempo de uma nota ou uma frase musical a critério do intérprete. Segundo Garcia (1847), serve para dar um prolongamento às notas importantes para a harmonia, sílabas, apojaturas, etc, criando texturas e ênfases mais interessantes para a interpretação musical. A diferença entre o tempo rubato e o *accelerando* e o *ritardando* é que no primeiro somente o tempo do canto é alterado, enquanto que nos últimos, o andamento do acompanhamento também é alterado em conjunto com a melodia vocal. (GARCIA, Apud PACHECO,2004, p. 147)

Tosi afirma que:

Quem não sabe roubar no tempo cantando, não sabe compor, nem se acompanhar, e permanece privado do melhor bom gosto, e da maior inteligência. O *rubato* no patético é um glorioso furto de quem canta melhor que os outros, pois o entendimento e o

engenho fazem uma bela restituição dele. (TOSI,1723, p.99 Apud PACHECO,2004, p. 142)

Veja os exemplos de *tempo rubato* abaixo:



Rubato:



Figura 60: exemplo de *tempo rubato*
(AGRICOLA in PACHECO, 2004, p. 143)

ou:



Figura 61: Exemplo de *tempo rubato* (AGRICOLA in PACHECO, 2004, p. 144)

3.2.4- *Messa di voce*

São variações na intensidade da emissão sonora. Mancini diz que:

Messa di voce, é aquela arte na qual o cantor dá para qualquer nota sustentada sua graduação, começando quase com um fio de voz e então reforçando-a proporcionalmente ao maior potência em que pode ser entoada, e depois retorna à mesma graduação que tinha sido utilizada para ir do suave para o forte.⁴⁷ (MANCINI,1919,p.117)

Exemplo:



Figura 62: Exemplo de *Messa di voce*. (MANCINI,1919, p.117)

Mancini adiciona que a *Messa di voce* era utilizada de forma corriqueira no início de uma "ária cantabile" ou nota com fermata, e também usada para preparar a cadência. Ele adverte o aluno para que o uso de um da *Messa di voce* por um verdadeiro artista se dá em qualquer nota sustentada ou nota com fermata que ele encontre intercalada em qualquer composição. Ele enfatiza como esse recurso enriquece o canto:

A "Messa di voce" enriquece o canto, porque o torna mais agradável para os ouvidos. Se for perfeitamente executado, unindo-se ao trilo, obtém-se uma cadência e cantor perfeitos. Quando ele for capaz de sustentar e graduar a agilidade de sua voz sem esforço ou defeitos, ele não somente sabe o segredo da arte, e sim a possui. (MANCINI, 1919, p.118, aspas do autor)⁴⁸

O autor reforça que o cantor só conseguirá executar a *Messa di voce* quando tiver a arte de segurar, reforçar e respirar novamente, porque

⁴⁷*Messa di voce*, is that art in which the singer gives to any sustained note its graduation, starting it with almost a thread of voice an then reinforcing it porportionately to the greatest power in which it can be developed, and then takes it back with the same gradutation tha has been used in going from soft to loud.

⁴⁸ The "Messa di voce" enriches de singing, because it makes it more agreeable to the ear. If this is perfectly executed, by uniting the trill to it, it makes the cadenza and the singer perfect. For when he has made himself capable of sustaining and graduating the agility of his voice without effort or defects, he not only knows the secret of the art, but he possesses the art itself.

Se ele estiver apto a dar o início e graduar a voz proporcionalmente em valor, e retirá-la sem esforço aparente...Então direi, que se o estudante desejar conceber a *missa di voce* sem defeitos, será necessário que ele não empurre a respiração violentamente, mas a inicie calmamente. Além disso, ele deve economizar o ar, soltando-o lentamente, pois desta maneira será capaz de graduar a primeira nota com mais segurança, iniciando com volume baixo e crescendo até sua força e volume máximos. Deste ponto, comece a retirá-la com o mesmo grau no qual ele a desenvolveu. Assim, ele achará fácil sustentar a nota do início ao fim, e evitará o inconveniente que corriqueiramente ocorre aos cantores, ao encontrarem-se exaustos ao fim da execução da nota. (MANCINI, 1919, p.120)⁴⁹

Tosi ressalta a importância da *Messa di voce* dizendo:

(...) ensine a arte *da messa di voce*, que consiste em deixar a voz crescer docemente do piano ao mais suave, até que, pouco a pouco, alcance o forte mais intenso, e, então retornar, como a mesma arte, do forte para o piano. Uma boa *missa di voce* na boca de um cantor, que a use com economia e se sirva dela sobre as vogais abertas, nunca falha em conseguir um bom efeito. Pouquíssimos são agora os cantores que a estimam, ou por amarem a instabilidade da voz ou por tentarem se afastar do odiado [estilo] antigo. Isto é, no entanto, uma injustiça notória que se faz ao rouxinol – que foi seu inventor, e de quem o talento humano não pode imitar outra coisa – quando, entre estes pássaros canoros, não se encontra nenhum que cante segundo a moda. (TOSI, 1723, p.17)

Constatamos portanto que a *Messa di Voce* é um recurso vocal que foi muito utilizado na época, podendo ser aplicado na performance das modinhas, principalmente nos trechos musicais em que há a repetição de melodias na linha vocal.

3.2.5 - Trilo

Segundo Pacheco, 2004, p. 148, ambos Tosi e Mancini não mencionam o termo vibrato em seus tratados e no século XVIII, poderia ter outra concepção, diferente da atual, que indica uma flutuação na frequência causada por uma ressonância vocal muito rica, num aparelho vocal sem tensão. A fim de evitar um mal-entendido entre as concepções de cada tempo, falaremos sobre o trilo e o mordente.

O trilo é um ornamento que geralmente foi utilizado em finalização de frases. É basicamente a alternância de duas notas com velocidade, formada com a nota superior. Por

⁴⁹ Whether he is able to give the start, and to graduate the voice proportionately in value, and to retire it without apparent effort...I then will say, that if the student wishes to conceive the *missa di voce* without defects, it will be necessary for him to not push his breath violently, but to start it very quietly. Furthermore, he must economize the breath, by producing it in small degrees, so that in this way he will be able to graduate the first tone with more security, by taking it in low voice, and increasing it to his full strength of loudness. From there, start to retire it with the same degree in which he developed it. In this way, he will find it easy to sustain the tone from the beginning to the end, and will avoid that inconvenience which usually happens to singers, of finding themselves exhausted at the end of the tone.

exemplo, para fazer um trilo na nota ré, a preparação será dó-ré. (ASIOLI,1924, p.39 Apud Pacheco, 2009, p. 243)

Vejamos o que Mancini aborda em seu tratado sobre o trilo:

Contudo, o trilo, que é um ornamento da nossa arte de cantar, foi dado pelos antigos mestres no começo da instrução vocal. Embora o pupilo fosse completamente privado de qualquer disposição natural para tal, aqueles professores compeliavam-nos a estudá-lo, ainda muito jovens. Não porque eles esperavam que eles o executassem e dominassem antes de qualquer outro ornamento, mas somente para iniciá-los na prática da ação, que é conceber, desenvolver e dominar. Estes estudantes foram iniciados, muito cedo, certamente, na perfeição da arte, embora muitos anos sejam necessários para alcançar seus ideais. (MANCINI, 1919, p.124-125)⁵⁰

Mancini reforça a importância estilística que o trilo dá para a música e o prestígio que ganhará um cantor que souber fazê-lo:

No passado, se acreditava que se o trilo não era dado pela natureza, não poderia ser adquirido pela arte. Eu não nego isso, mas me permita dizer que nossos antigos mestres não permitiam vozes com uma agilidade natural cantar imperfeitamente, como observamos hoje em dia. Ademais foi visto em muitos casos que o pupilo (mesmo em face dos obstáculos mais difíceis encontrados no trabalho anterior) contribuíram para a atividade, talento e incansável paciência de seu professor, prosperou no desenvolvimento e domínio do trilo. Não obstante, eu direi que quem possui o trilo, estará em condições de utilizá-lo no local correto e dispensá-lo em tantos outros. Se ele não possui o trilo, ele se encontrará em falta em muitos aspectos do seu canto e consequentemente danificará sua arte em geral. (MANCINI, 1919, p.126-127)⁵¹

O tratadista também reforça a importância do trilo quando da execução de uma Cadência⁵²:

Eu posso assegurar que a *Cadenza*, se está formada por somente duas notas, supondo que elas sejam “*messa di voce*” e o trilo, é suficiente. Soa perfeito e razoável. Por

⁵⁰ However, the trill, which is an ornament of our art of singing, was given by the old masters at the very beginning of vocal instruction. Even though the pupil was completely deprived of any natural disposition to it, those teachers compelled them to study it, in their first youth. Not because they expected them to perform and master it before any other embellishment, but just to start them into the practice of the action, that is to conceive, develop and master it. These students were started, very early indeed, in the perfection of the art, although it took many years to reach their level.

⁵¹ In the times past, it was believed that if the trill was not given by nature, it could not be acquired by art. I do not deny this, but may I be permitted to say that our ancient masters did not allow voices with natural agility to sing imperfectly, as we observe today. Moreover it has been seen in many cases that a pupil (even in the face of the most rigid obstacles met with earnest work) aided by the industry, ingenuity and indefatigable patience of his teacher, succeeded in developing and mastering the trill. Nevertheless, I will say that he who possesses the trill, will be in condition to use it at the right place and dispense it in many others. If he does not possess the trill, he will find himself at a loss in many points of his singing, and consequently will harm his art in general.

⁵²Próximo ornamento a ser abordado neste trabalho.

outro lado, se vai direto após a apojatura para a nota final, sem o trilo, tudo soará lânguido e carente. Esta opinião é tão predominante, que o cantor chama o trilo de seu "comodino" porque ele pode utilizá-lo de tantas maneiras distintas que o agrada. "Oh trillo! Sostegno, decor e vita del canto!" (Oh trilo! Apoio, vida e orgulho da arte de cantar!) (MANCINI, 1919, p. 127-128, aspas do autor)⁵³

A variedade artística que o trilo possibilitaria e a versatilidade para o cantor são ressaltadas:

"Portanto, um cantor deve possuir tais coisas, "uma variedade artística", que quando ele tenha um papel principal, ele possa ser capaz de prosperar em qualquer estilo e personagem que ele possa ser chamado a representar". (MANCINI, 1919, p.130, aspas do autor)⁵⁴

Depois ele afirma que o estudo formal pode levar à aquisição do trilo, contudo, adverte que professor e aluno devem manter o compromisso no processo do ensino-aprendizagem:

Perdoem-me professores de canto! Perdoem-me por escrever esta verdade! Não é culpa dos alunos. Eu sei que ordinariamente, quando cantores não possuem o trilo, dizem que a natureza foi parcial e não lhes deu o trilo. Na minha opinião, eles estão errados, porque seguindo uma tendência, com estudo paciente e tempo suficiente, pode-se adquirir o trilo. Esse é o ponto importante sobre o qual professor e estudante devem ajuda mútua. Geralmente, quando o professor não encontra no pupilo uma disposição imediata para o trilo e força suficiente no peito para superar as dificuldades inerentes ao frequentar sua aula, ele fica cansado e indiferente e perde o interesse no seu aluno. Por outro lado, o estudante torna-se tímido e desanimado pela impaciência do professor, e pouco a pouco, perde o todo interesse e esperança de algum dia alcançar o sucesso. Por fim, cansado, ele tenta de todas as formas evitar o estudo. Mestre e pupilo devem tentar evitar tais extremos, os quais são prejudiciais para ambos. Nenhuma arte é ensinada ou aprendida sem assiduidade ou paciência. ⁵⁵ (MANCINI, 1919, p. 130-131)

⁵³ I can assure you that a Cadenza, if only formed of two notes, supposing they are to be "messa di voce" and trill, is enough. It sounds perfect and reasonable. On the other hand, if one goes directly after the appoggiatura to the final tone, without the trill, all will sound languid and lacking. This opinion is so prevalent, that the singer calls the trill his "comodino" because he can use it in many ways só to suit himself. "Oh trillo! Sostegno, decor e vita del canto!" (Oh trill! Support, life and pride of the art of song!)

⁵⁴ In conclusion, a singer must possess such a number of thing, "an artistic variety", that when he goes to take a leading part, he may be able to succeed in any style and character he may be called upon to represent.

⁵⁵ Pardon me, teachers of singing! Forgive me for writing this truth! It is not the fault of the students. I know that ordinarily, when singers do not possess the trill, they say that nature has been partial and did not give them the trill. In my opinion they are wrong, because by following even a slight tendency to it, with patient study and sufficient time, one can acquire the trill. This is the important point upon which teacher and student must help each other. Generally, when the teacher does not find in the pupil at once a natural disposition to the trill, and chest strength sufficient to overcome the inherent difficulties attending its mastery, he grows tired and indifferent and loses interest in his pupil. On the other hand, the student becomes timid and discouraged by the teacher's impatience, and little by little loses all interest and hope of ever reaching success. Finally, tired out, he tries every way to avoid study. Teacher and pupil must try to avoid such extremes, which are so harmful to both. No art is taught or learned without assiduity and patience.

Mancini diz que uma regra precisa de como executar o trilo ainda não existia até a data e apresenta um exemplo:



Figura 63: Exemplo de execução de trilo. (MANCINI,1919, p. 131)

Adiante, ele diz que segue as regras de Pier Francesco Tosi e apresenta algumas regras, mas que também deseja deixar suas próprias considerações acerca do mesmo dizendo que há três tipos:

Os preceitos da arte nos ensinam que o trilo é formado por uma nota real, com o auxílio de uma falsa. O trilo deve sempre começar na nota falsa e terminar na verdadeira. A nota falsa deve estar um grau acima que a real, e deve ser pensada ainda mais aguda, e ambas devem ser igualmente vibradas. Quando o trilo ocorre numa tonalidade menor, o estudante verá que cai nas teclas do "clavicembalo", duas notas distante e somente de meio tom. Embora na realidade haja somente um trilo, as figuras múltiplas usadas fizeram com que a divisão fosse feita em oito tipos. Isso é exatamente a maneira como é especificado por Pier-Francesco Tosi, no seu livro, na página 24. Ele não somente distingue todos os tipos de trilo, com razões práticas que se valorizam na arte, e as quais são indubitavelmente o dom dos mais valorosos mestres de canto. (MANCINI, 1919, p. 132)⁵⁶

⁵⁶ The precepts of art teach us that the trill is formed by a real tone, with the help of a false one in the major. The trill must always start on the false tone and end on the real tone. The false tone must be one tone higher than the real, and one must think it still higher, and both must be equally vibrated. When the trill occurs in the minor key, the student will see that it falls upon the keys of the "gravicembalo", two notes distant and only of one half tone. Although in reality there is but one trill, the multiplied figures used have caused it to be divided into eight kinds. This is exactly the way it is specified by Pier-Francesco Tosi, in his book, on page 24. He not only distinguishes every kind of trill, with those practical reasons which one treasures from art itself, and which are undoubtedly the endowment of the most valiant singing masters, but for greater clarity he gives each different kind its appropriate name.

Trilo ascendente:



Figura 64: Trilo ascendente (MANCINI, 1919, p133)

Trilo descendente:



Figura 65: Trilo descendente (MANCINI, 1919, p133)

Mancini também aborda um terceiro tipo de trilo, enfatizando a importância na manutenção da boa respiração:

O terceiro tipo é chamada "redobrado". Este trilo, quando feito em sua proporção adequada, com a arte de sustentá-lo com a respiração; e quando se pode fazê-lo reforçando ou diminuindo a voz que é necessária para fazê-lo, na sua forma verdadeira e aparente, pode ser usado sozinho em qualquer nota sustentada ou em qualquer pausa conveniente, sem a ajuda de outras passagens ou pausa que tenderiam a prepará-lo. Será sua própria simplicidade que, merecerá aplausos e elogios. Ilustraremos isso: suponhamos as notas dó-sol-fá-dó no terceiro espaço. O trilo deve ser iniciado com *messa di voce* então ser retirado ao ponto verdadeiro e então começar o trilo na nota assinalada. (MANCINI, 1919, p. 133-134) ⁵⁷

⁵⁷ The third kind is called "Redoubled". This trill when performed in its just proportion, with the art of sustaining it with the breath; and when one can give it that reinforcing and diminishing of the voice that is necessary to give to it, in its true forme and appearance, it can be used by itself alone on any sustained tone or at some convenient stop, without the aid of any other passages or stop that would tend to prepare it. It will be its own simplicity that, will deserve applause and praise. We shall illustrate this: Let us suppose the tone C-Sol-Fa-Ut (C) in the third space. The trill must be started with *messa di voce* on the Do, and it must be guided to the true graduation which art prescribes. The voice must then be retired to the true point and then start the trill on the tone assigned. (MANCINI, 1919, p. 133)



Figura 66: Trilo redobrado. (MANCINI, 1919, p.134)

O último aspecto importante a ser citado é a questão da respiração quando da execução, não somente do trilo, como de ornamentos em geral:

A primeira nota deve formar a *Messa di Voce*; a nota seguinte forma o primeiro trilo e três notas o levam a passar novamente pelo trilo mencionado acima. A atenção é chamada para o fato de que esses ornamentos devem ser agrupados num mesmo fôlego, sem quebrar a voz ou com caricaturas de respiração, e deve-se retomar a nota do trilo com leveza combinando com movimento. A fim de tornar a voz flexível, por qualquer dificuldade, deve ser exercitado revertendo o grupeto. (MANCINI, 1919, p. 135)⁵⁸

Após a descrição acima o autor apresenta o seguinte exemplo:



Figura 67: Exemplo de execução de Trilo. (MANCINI, 1919, p. 135)

3.2.6- Mordente

Segundo Mancini, o mordente tem origem no trilo:

O "Mordente" se origina do trilo. O primeiro difere do último, porque o trilo é composto por uma nota verdadeira e real, a qual vibra igualmente com outra nota um tom mais alto. O Mordente é composto por uma nota verdadeira e real com a alternância de uma outra nota falsa meio tom abaixo, e esta nota falsa deve ser percutida mais lentamente, com menor força e com menor valor do que a nota verdadeira e real, na qual sempre devem terminar o trilo e o mordente.⁵⁹ Esta última tem a vantagem de que o artista pode usar em qualquer estilo de canto. A única coisa

⁵⁸The first note must form the *Messa di Voce*; the following one forms the first trill and three notes take it away to pass again to the above mentioned trill. Attention is called to the fact that these embellishments must be joined together in the same breath, without breaking the voice or with caricatures of breathing, and one must retake the trilling tone with light and blended movement. In order to render the voice pliable for any difficulty, it must be exercised reversing the *Gruppetto*.

⁵⁹Tradução de PACHECO, 2004, p. 183.

que ele querer, é que seja utilizado no local e proporções corretas. Quem for afortunado o suficiente para possuir trilo, pode também adquirir o Mordente. E eu asseguro a ele que apesar do fato de o Mordente ter que ser mais curto e rápido que o trilo, ainda assim irá adquiri-lo, se exercícios frequentes com solfejos de agilidade forem realizados, nos locais onde ele encontra as notas prolongadas. (MANCINI, 1919, p. 136)⁶⁰



Figura 68: Exemplo de mordente (MANCINI,1919, p.136)

Para Asioli o mordente é uma apojatura dupla. Por exemplo, um mordente entre as notas dó, teremos duas pequenas notas grafadas dó-ré e dó-sí antes de cada nota dó principal. Desta forma a sequência melódica ficará: Dó-ré-dó ou dó-si-dó. (ASIOLI,1924, p.38 Apud PACHECO, 2009, p. 244)

3.2.7- Cadência

Para Tosi as cadências são:

As cadências, que finalizam as árias são de dois tipos: os compositores denominam uma de superior e outra de inferior. Para me fazer entender melhor por um estudioso, eu quero dizer se uma cadência fosse em dó maior, as notas do primeiro tipo seriam mi-ré-dó; e aquelas do segundo tipo, dó-si-dó. Em árias para voz solo ou recitativos, o cantor pode escolher quais destas cadências o agrada mais.(...) (TOSI,1743,p.126)⁶¹

⁶⁰ The "Mordente" originates from the trill. The former differs from the latter, in that the trill is composed of a true and real tone, which is vibrated equally with another note a tone higher, a feigned tone. The Mordente is composed of a real tone hitting a false one a half tone lower. This half tone must be hammered more slowly and with less force and value than the other tone. However, the trill and Mordente always end the same way, i.e., on the real tone. The latter has the advantage in that the artist can use it in any style of singing. The only thing it requires, is that it be used in its right place and in its just proportion. He who is fortunate enough to possess the trill, can also acquire the Mordente. And I assure him that in spite of the fact that the Mordente should be shorter and faster than the trill, yet he will acquire it, if he will exercise often with a solfeggio of agility, in the places where he finds the notes lengthened. (MANCINI, 1919,p. 136)

⁶¹ The cadences, that terminate the Aírs, are of two Sorts, The composers call the one Superior, and the other Inferior. To make myself better understood by a Scholar, I mean, if a Cadence were in C natural, the notes of the first would La,Sol,Fa; and those of the second, Fa,Mi,Fa. In Aírs for a single voice or in recitatives, a singer may choose which of these closes or Cadences pleases him best.



Figura 69: Exemplo de Cadência. (TOSI,1743, p.126, Apud PACHECO, 2004, p. 214)

A primeira consideração de Mancini sobre a cadência é que deve ser preparada com *Messa di Voce*, e o que se segue deve ser uma recapitulação da música na qual diferentes passagens da melodia estão entrelaçadas e que todas devem ser bem distribuídas em uma única respiração e a elas adicionar o trilo. (MANCINI,1919, p. 142)

Mancini afirma que a arte de sustentar, controlar e graduar a respiração, a fim de dar a correta proporção à cadência do início ao fim, sem interrupção, é a principal e mais importante aquisição para um estudante. Ele também afirma ser um ornamento difícil, apesar de muitos pensarem o oposto, e explica as razões:

Para executá-la perfeitamente, deve-se superar diversos obstáculos. Para provar que digo a verdade, será suficiente mostrar todas as dificuldades uma a uma. Primeiro, deve-se estar certo e confiante em modular uma nota; sem tal segurança, corre-se o risco de começar o trilo numa tonalidade diferente. Em segundo lugar, é necessário manter um perfeito controle da respiração. Em terceiro lugar, fica-se em grande vantagem, se o cantor está dotado de uma mente criativa. (MANCINI,1919, p.143)⁶²

Adiante ele explica que o cantor deve ter discernimento para escolher a cadência de acordo com o sentimento da canção que executará, e não a terminar com um caráter agitado,

⁶² To perform it perfectly, one must overcome many obstacles. To prove to you that I am telling the truth, it will be enough for me to show you all the difficulties one by one. First, you must be sure and confident in modulating a tone; without this security, one runs the risk of starting the trill on a different key. Secondly, it is necessary to hold and perfectly control the breath. Thirdly, one is at a great advantage, if he is endowed with an inventive and creative mind.

quando deveria realizá-la com um caráter terno e apaixonado. Ele adverte também para o bom senso do cantor e evitar cadências longas. Para aprender a execução das mesmas, ele estabelece:

Quando o aluno conseguir sustentar sua voz, ele pode começar uma cadência, mas deve ser pequena, de acordo com sua idade e força, e então aumentar o número de notas e suas dificuldades no mesmo grau que ele desenvolve a força. Continue desta forma até a cadência alcançar a perfeição. Uma cadência é uma necessidade ao fim de qualquer canção bem escrita. Mesmo que a música seja uma obra-prima, será lânguida e inacabada sem uma. (MANCINI, 1919, p. 145) ⁶³

Ao chegarmos ao fim de nossas considerações sobre os ornamentos vocais apresentados nos tratados de Tosi (1723) e Mancini (1743), retomamos a reflexão sobre o papel do *performer* atual ao interpretar música antiga, e concluímos que estamos de acordo com o posicionamento de Gadamer e Koellreuter⁶⁴, que preconizam a “moderação” na interpretação e execução da mesma. Desta forma, os ornamentos vocais apresentados fazem parte do contexto em que as modinhas de Marcos Portugal foram compostas, sendo importante a sua compreensão e aplicação na execução. No entanto, como tais tratados não deixam claro a quantidade de ornamentos permitidos, e, não sendo guias definitivos, é esperado que o *performer* execute tais músicas ciente de seu papel criador, guiado por seu bom gosto, visto que a escolha dos mesmos é pessoal. Com a disponibilidade destes tratados em meio eletrônico e também através da leitura de trabalhos analítico-comparativos sobre tais, como os de Pacheco⁶⁵, o *performer* atual tem, em suas mãos (além desta dissertação), diversas opções para realizar seu processo interpretativo de forma historicamente informada.

⁶³ When a student has succeeded in fixing and sustaining his voice, he may start on a cadenza, but it should be a short one, in relation to his age and strength, and then increase the number of notes and its difficulty in the same degree as he develops strength. Continue in this way until the cadenza reaches perfection. A cadenza is a necessity at the end of any well written song. Even if the song is a masterpiece, it will be languishing and unfinished without one.

⁶⁴ Gadamer(1977) e Koellreuter(1980) in ABDO,2012,p.17-18.

⁶⁵ Vide as Referências Bibliográficas.

Considerações Finais

Reunimos as informações pertinentes ao surgimento da modinha, bem como suas principais características, que se tratava de um gênero musical de execução relativamente simples, com voz solo ou a duas vozes, anteriormente com acompanhamento da viola, e mais tardiamente, com acompanhamento de cravo. Contextualizamos a realização da modinha, tanto em ambientes doméstico, como entremez de óperas e outros espetáculos teatrais. Devido ao grande sucesso da modinha, esta teve um periódico específico: o *Jornal de Modinhas (1792-1795)* e o *Jornal de Modinhas Novas dedicados às Senhoras (1801)*

Descrevemos a origem das editoras de música em Portugal e como esses empreendimentos possibilitaram a difusão da modinha, devido ao relativo fácil acesso. Compreendemos que no primeiro momento histórico, a partir do reinado de Dom José, a predominância foi das impressões de música sacra e que a partir do reinado de Dona Maria I começaram a prevalecer as edições de música profana. Explicitamos as técnicas de impressão, bem como suas implicações nos custos finais dos impressos: vimos que a música profana era mais cara quando a gravação em talhe-doce, por exemplo, era utilizada. Abordamos a questão da propriedade intelectual, privilégios de impressão e publicidade dos jornais.

Portanto, através desta detalhada contextualização histórica, foi possível compreender melhor o panorama cultural, social e político no qual estavam inseridas as modinhas, bem como o trabalho do compositor da corte e professor de Suas Altezas Reais, Marcos Portugal, o qual publicou onze modinhas no *Jornal de Modinhas*. Assim, resgataremos a importância que este gênero musical representou em sua época para a música luso-brasileira e sua repercussão e relevância atuais.

O objetivo deste trabalho foi descrever a importância dos critérios retóricos presentes à época de composição das obras analisadas, bem como trazer ao *performer* bases para suas próprias escolhas interpretativas. Por meio das análises apresentadas, constatamos que as modinhas de Marcos Portugal que foram publicadas no *Jornal de Modinhas (1792-1795)* e no *Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras, (1801)* apresentam vários elementos da retórica musical Barroca. Em todas as obras descrevemos os passos do discurso retórico da fase da *Dispositio*, bem como figuras de linguagem literárias aplicadas à estética musical, esquemas de composição e tópicos.

Realizando um apanhado geral sobre cada critério analítico, concluí que, sobre os passos do discurso retórico-musical, dentro da fase da *Dispositio*, o *exordium*, em sua maioria coincide com a introdução instrumental, ou seja, é a fase de preparação para ou ouvinte receber o discurso musical, para o tema que será abordado (CANO,2000,p.76). Ao relacionarmos o *exordium* com as tópicas, por exemplo, podemos pensar quais seriam os gestos e expressões faciais que gostaríamos de realizar na execução de cada modinha, de acordo com as que encontramos em nossas análises. Na fase da *Narratio*, em geral a analisamos como as duas primeiras frases musicais e textuais que se repetem no início de cada modinha, pois contendo tais repetições, são um “marco preparatório para a argumentação” (CANO,2000,p.77). Contudo, na terceira modinha, Se dos males qu’eu padeço (1793) consideramos a *narratio* como uma parte instrumental. Aqui também temos mais um elemento a ser discutido nas sugestões interpretativas do capítulo 3, no qual utilizaremos os tratados de canto⁶⁶ da época, para utilizar recursos que tragam variedade a essas frases que se repetem. Concluímos que a *propositio* é geralmente a fase que vem após a *narratio* e nos apresenta uma nova frase musical. A *confutatio* foi encontrada em três modinhas como sendo o estribilho (refrão), que contrasta com o caráter inicial da obra: Você trata amor em brinco, Eu gosto muito d’Armenia e Nem fora ditozo o mundo (1793). Como um elemento que evidencia a fase da *confirmatio*, consideramos as frases e palavras repetidas que intensificam o texto, pois nessa fase devem ser movidos os afetos de maior intensidade. (CANO,2000,p.78). Na modinha Cuidados, tristes, cuidados (1793), por exemplo, em que onde se lê o texto “ Não hade porque sois meus” há uma fermata na palavra “meus”, tornando assim essa fase o ápice da música. Como *peroratio*, que é a fase onde se resume ou enfatiza ou exposto(CANO,2000,p.78), consideramos as frases e palavras repetidas, geralmente como um epílogo musical. Contudo, apesar de esta ser a ordem dos passos do discurso retórico, segundo López Cano,2000,p. 80, na *dispositio* da retórica musical nem sempre é possível seguir tal ordem, porque segundo o autor, não devemos considerá-la como um molde formal. Por isso, algumas modinhas não contém todas as fases do discurso retórico e/ou alguma delas está em local distinto da ordem formal exposta pela retórica. Como exemplos disso, temos: a modinha Fui me confessar (1793) na qual não encontramos *proposito* e *peroratio*; Nem fora ditozo o mundo (1793), em que a *peroratio* encontra-se logo após a *narratio*; e, por último, a modinha Sinto amor de dia em dia (1801), a qual não apresenta *confirmatio*.

⁶⁶ Também utilizaremos PACHECO (2004,2009) O qual realizou em sua dissertação de mestrado pesquisas sobre os tratados de canto de Tosi e Mancini; e em seu livro Castrati e outros virtuosos pesquisou também sobre os ornamentos vocais e ideais estéticos do canto no século XVIII.

As figuras de linguagem retórico-musicais mais comuns encontradas nas modinhas foram *Palillogia*, *Traductio*, *Anabasis* e *Catabasis*. Também foram encontradas *Synhaeresis*, *Symblema*, *Amplificatio*, *Passus duriusculus*, *Quarta Superflua*, *Pausa* e *Symblema*. Observamos a presença das *Palillogia* e *Traductio*, repetição exata e alterada, geralmente, dentro da *narratio*, na repetição da frase inicial do texto na maioria das modinhas.

A tópica *Stilo Cantabile* está presente nas modinhas de Marcos Portugal, as quais em geral apresentam uma tessitura e extensão dentro do âmbito de uma oitava ou um pouco mais, adequadas para soprano. A modinha mais distinta das demais é *Cosí dolce amante sposo* (1793) é um dueto, em italiano, cujas melodias são mais floreadas e apresenta notas com valores mais curtos. Contudo a extensão de ambas melodias não é grande, bem como os saltos melódicos, sendo assim possível classificá-la com a referida tópica, apesar de ser mais complexa, do ponto de vista técnico vocal, para ser executada se a comparamos com as demais modinhas. A tópica *Opera Buffa* foi encontrada na maioria das músicas, pois chegamos a tais conclusões observando elementos musicais do acompanhamento e da melodia, como na modinha *Eu gosto muito d'Armênia*, em que as sextinas no cravo (compassos 49-52) contrastam com a melodia vocal, bem como apoiando-nos nos próprios textos que ajudam a trazer o caráter cômico das modinhas em que encontramos tal tópica.

Foi possível constatar que as obras contêm os seguintes esquemas de composição: *Fonte*, *Monte*, *Clausula* (e *Cadenza semplice*) e *Do-Re-Mi*. O esquema *Monte* por exemplo, encontrado na melodia da modinha *Eu gosto muito d'Armenia* (1793) da segunda metade do último tempo do compasso 47 ao 54, parece intensificar o sentido do texto, onde se lê "das raivas, das raivas". Nesse sentido, os esquemas podem realçar algum elemento textual.

Por fim, concluímos que ao nos informamos sobre os aspectos do canto da época em que as modinhas foram compostas, a partir de recomendações contidas em tratados de canto de meados do século XVII, como o de Tosi, ou mesmo do século XVIII, como o de Mancini, o intérprete poderá fazer a sua performance evidenciar os elementos descritos nas análises, reevocando o compositor na atualidade, sem perder a subjetividade da interpretação, que era requerida quando as modinhas eram música atual.

Referências bibliográficas

ABDO, Sandra Neves. **Execução/interpretação musical**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000.p. 16-24.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. **A Edição Musical em Portugal (1750-1834)**. Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2006.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinhas e o Lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (organizadores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 10ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2012.

BECKFORD William. 1954. **The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 / edited with an introduction and notes by Boyd Alexander**. Londres: Rupert Hart-Davis.

BEGHIN, Tom. **Recognizing Musical Topics versus executing Rhetorical figures**,in MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press, 2014.

CANO, Lopez Ruben. **Música y retórica en el Barroco**. Amalgama Edicions, Espanha, 2011.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som social**. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). Edição do autor. São Paulo, 2011.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Apostila do curso História da música brasileira. Instituto de Artes da UNESP. 2014. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundumy-modinha.pdf>> acesso em 12.10.17.

CHRISTOVAM, Ozório Bimbato Pereira. **Música Sacra, discurso e poder: Modelos pré-compositivos da Missa Luso-Brasileira**. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo,

Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação e Música, São Paulo, 2018. Enviado pelo próprio autor por e-mail em 04/07/2018.

COSTA, Manoella Coutinho da. **Os trios de Avondano em Dresden: uma abordagem interpretativa**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2017.

CRANMER, David. (coord) **Marcos Portugal: uma reavaliação**. Lisboa, Edições Colibri, 2012.

DOMENICI, Catarina Leite. **A voz do performer na música e na pesquisa**. Artigo Científico, Anais do II SIMPOM, Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Universidade do Rio Grande do Sul. Disponível em:

< <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936> > Último acesso: 26/04/2019.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**, teorias e práticas editoriais, Rio de Janeiro, 2014, edição do autor.

GJERDINGEN, Robert. **Music in the galant style**. Oxford University Press, 2007.

HORA Edmundo; LOPES, Guilhermina. **A Modinha e a busca do caráter nacional no livro: "A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República (1908)**, de Guilherme de Mello. Artigo in: Atas do Congresso Internacional "A Língua Portuguesa em Música", 2012. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt/atas.html> <acesso em 18.10.17>.

HILL, Peter. **From score to sound. Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge University Press, 2002.

Jornal de Modinhas: Ano I/ Introd. Maria João Durães Albuquerque. – Ed. Fac-similada. – Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do livro, 1996. – xx, [11], 59, p. – (Fundos da Biblioteca Nacional da Música;1)

Jornal de Modinhas Novas Dedicados às Senhoras, 1801. Disponível em: <[http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Jornal%20de%20modinhas%20novas%20dedicadas%](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Jornal%20de%20modinhas%20novas%20dedicadas%20a%20as%20senhoras)

20as%20senhoras%20%20%20%20%20%20[Canto%20y%20clave]%20/qls/bdh0000161215;jsesionid=5BC8FD17BF1CFEB8602369DFB26E5405.> Fonte: Site da Biblioteca Nacional da Espanha. Último acesso: 26/11/2018

KHUEN, Frank Michael Carlos. **Interpretação – reprodução musical – teoria da performance:** reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). Per musi no.26 Belo Horizonte July/Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000200002> Último acesso: 26/04/2019

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu: dois clássicos dos trópicos.** Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-29102010-130411/ptbr.php>> acesso em 18.12.16.

MARQUES, António Jorge. **Marcos Portugal (1762-1830): Estudo Biográfico** In CRANMER, David: Marcos Portugal, uma reavaliação. Edições Colibri. Lisboa,2012.

MCKINNEY, James C. **The diagnosis and correction of vocal faults.** Waveland Press, 1994, EUA.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory.** Oxford University Press, 2014.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **A modinha brasileira: Trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX).** Dissertação de Mestrado em História do Império Português [e-learning] da Universidade Nova de Lisboa,2015. Disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/17364>> acesso em 20.01.17.

NERY, Ruy Vieira. **Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinhas Luso-Brasileira.** In: MORAIS, Manuel. Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIIIIXIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. p.12

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com alma.** Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. 2008, pp. 38-49. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/pt-br.php>> Acesso em 15.11.17>

OLIVEIRA, Fabiano Cardoso de. **Proposta de edição de Marília de Dirceu, de Marcos Portugal**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2016. Disponível em: <<http://www.pos.uea.edu.br/letraseartes/categoria.php?area=DST>> Lista de alunos titulados, ingresso 2014. Acesso: 31/03/2019

PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R.Garcia**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004. Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284287>> Último acesso: 01/02/2019

_____. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009.

PACHECO, A.J.V.; PINTO, R.M. **Os hinos de D.Pedro I e Marcos Portugal: em busca de paradigmas**. Artigo científico da Revista de Música Hodie, Goiânia, V.12 – n.2, 2013, p. 136-167. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/28014/16043>> acesso: 03/04/2019.

PAIXÃO, Ana Margarida Madeira Minhós da. **Retórica e técnicas de escrita Literária e Musical em Portugal nos séculos XVII-XIX**. Tese de doutorado pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2008.

SILVA, Luciana Pereira da Costa e. **Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2017.

SLOBODA, John Anthony. **Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SOARES, Eliel Almeida. **O emprego da retórica na música colonial brasileira**. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação e Música, São Paulo, 2017.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Inter-relações entre performance e musicologia histórica: perspectivas para interpretação musical**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, 2015. Disponível em < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123954> > Acesso em 20.01.2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____, **Domingos Caldas Barbosa: O poeta da viola, da modinha e do lundu**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **A música popular que surge na Era da Revolução**. São Paulo. Editora 34, 2009.

WALLS, Peter. **Historical Performance and the modern performer**. Musical performance: a guide to understanding. Cambridge University Press, 2002.