

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FABIANO CARDOSO DE OLIVEIRA

SUBSÍDIOS PARA A INTERPRETAÇÃO DE MARÍLIA DE DIRCEU, ATRIBUÍDA
A MARCOS PORTUGAL

Manaus-AM

Maio – 2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

FABIANO CARDOSO DE OLIVEIRA

SUBSÍDIOS PARA A INTERPRETAÇÃO DE MARÍLIA DE DIRCEU, ATRIBUÍDA
A MARCOS PORTUGAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias R. Páscoa

Manaus- AM

Maio – 2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

TERMO DE APROVAÇÃO

FABIANO CARDOSO DE OLIVEIRA

PROPOSTA DE EDIÇÃO DE *MARÍLIA DE DIRCEU*, DE MARCOS PORTUGAL

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, através da comissão julgadora abaixo.

Manaus, março de 2016

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Membro: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco
Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Rocilene e Belarmino, pelo amor e dedicação; à minha esposa Viviane, pelo apoio; Aos meus filhos, Sofia e Artur, alegrias de minha vida; Aos irmãos e amigos, pelas orações e conselhos.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida. À minha família, que suportou minha ausência. Ao prof. Dr. Márcio Páscoa, exemplo de mestre. Ao prof. Dr. Luciano Souto, apenas uma questão sobre as cordas dedilhadas iniciou uma promissora parceria e amizade. Ao prof. Dr. Mário Trilha, sempre objetivo e profissional. Ao prof. Dr. Alberto Pacheco, minha referência no repertório do século XVIII. Ao prof. Dr. David Cranmer, ajudou sem ressalvas este, que era um ilustre desconhecido. Ao prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo, pela orientação em matéria de edições. Aos Amigos da OBA- Orquestra Barroca do Amazonas, em especial ao prof. Me Gabriel Lima, prof. Me Silvia Raquel, prof. Dr. Edoardo Sbaffi, prof. Me Gustavo Medina, prof. Me. Vanessa Lameira, cada conversa, cada pequena ajuda foi de uma valia enorme. À SEC-AM e à AADC, por acreditar que os estudos são um investimento no servidor com retorno garantido. À turma do PPGLA-UEA, a minha melhor turma de sempre.

“Cantarei com o Espírito, mas também cantarei com o entendimento.”

1 Coríntios 14:15b

RESUMO

Este texto apresenta uma compilação da obra *Marília de Dirceu* com a realização dos versos em música de doze árias baseadas no texto de Thomaz Antonio Gonzaga (1744-1807), cuja autoria da música é atribuída ao compositor luso-brasileiro Marcos Portugal (1762-1830).

A elaboração musical feita sobre as liras de Gonzaga se enquadra melhor no gênero das modinhas, composição que no fim do século XVIII e início do XIX foi bem famosa no Brasil colonial e em Portugal.

A primeira publicação encontra-se no *Cancioneiro de Músicas Populares* (1893-1899), de Cesar das Neves (1841-1920) e traz versificada em música apenas a primeira estrofe de cada canção recolhida, deixando sob a responsabilidade do intérprete a colocação das demais estrofes, que vêm logo após a partitura e contém todas as estrofes conhecidas.

Uma vez que a resolução prosódica envolve escolhas de ordem musicológica, interpretativa e editorial, a ênfase desse estudo detém-se nas particularidades deste problema, e busca subsídios teóricos para orientar a interpretação contextualizada do texto musical e literário. Uma das tarefas essenciais segundo o ponto de vista da fundamentação no texto é viabilizar a interpretação repertorial através das realizações dos versos em música

Palavras-chave: Prosódia; Marília de Dirceu; Marcos Portugal; Thomas Antonio Gonzaga

ABSTRACT

This work presents a compilation of *Marília de Dirceu* with the verse to music realization of twelve arias based on the poems of Thomaz Antonio Gonzaga (1744-1807), which authorship is attributed to Portuguese-Brazilian composer Marcos Portugal (1762-1830).

This musical elaboration over Gonzaga's lyrics fits better in the modinha musical genre, quite famous and spreaded throughout Brazil and Portugal during the eighteenth and nineteenth century.

Its first publication can be found at César das Neves (1841-1920) *Cancioneiro de Músicas Populares* (Popular Music Songbook) (1893-1899), having versified to music just the first stanza of each collected song, leaving on the interpreter the collocation of the successive stanzas, placed right after the music score and containing all of the known stanzas.

Considering that prosodic resolution encompass musicological, interpretative and editorial choices, this study focuses at the presented problem's and seeks to theoretical subsidies in order to guide the musical interpretation according to the musical and literary text. One of the essential tasks, according the text-based point of view, is to make the interpretation possible through the verses music realization.

Keywords: Prosody; Marília de Dirceu; Marcos Portugal; Thomaz Antonio Gonzaga.

Lista de Figuras

Figura 1 - Casa de Gonzaga em Ouro Preto.....	19
Figura 2 - Folha de rosto de <i>Marília de Dirceu</i>	26
Figura 3 – Folha de rosto <i>Cancioneiro de Musicas Populares</i>	37
Figura 4 - Ária II	42
Figura 5 - <i>Cuidados, Tristes cuidados</i> , Marcos Portugal.....	42
Figura 6 – Trecho da ária I	47
Figura 7 – Trecho de <i>Perdoar com condições</i> , Marcos Portugal	48
Figura 8 – Exemplo de <i>Epizauxis</i>	53
Figura 9 – Ária I	69
Figura 10 – Trecho ária I	68
Figura 11 – Opção de realização na ária 1.....	69
Figura 12 – Trecho ária I, 5º estrofe	69
Figura 13 – Trecho ária I, 6º estrofe	69
Figura 14 – Ária II	70
Figura 15 – Trecho ária V	70
Figura 16 – Ária V, compassos 42-46.....	71
Figura 17 – Ária V, compassos 76-82	71
Figura 18 – Ária IV, 1º estrofe.....	72
Figura 19 – Ária IV, 2º estrofe	72
Figura 20 – Ária XI	73

Lista de tabelas.

Tabela 1 – Relação das árias e as líras correspondentes	34
Tabela 2 – Organização estrutural da coletânea	49
Tabela 3 – Tipos de estrofes e versos	63
Tabela 4 – Aparato crítico	66

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
1. A criação de <i>Marília de Dirceu</i> e seu aproveitamento em música	
1.1 Pesquisa histórica e a redescoberta da obra.....	13
1.2 Thomaz Antonio Gonzaga e <i>Marília de Dirceu</i> , uma obra da prisão.....	18
1.3 O Cancioneiro de César das Neves e o problema da autoria musical.....	35
1.4 Marcos Portugal e a atribuição da autoria.....	39
2. Análise interpretativa de <i>Marília de Dirceu</i>: Aspectos textuais e musicais..	45
3. Realização dos versos em música na versão oitocentista	61
Considerações finais.....	74
Referências bibliográficas.....	75
Produto cultural	90
Anexos	
a- Texto das Liras	126
b- Fac-símile do <i>Cancioneiro de Músicas Populares</i>	139
c- Exemplos de modinhas de Marcos Portugal.....	144

APRESENTAÇÃO

A redescoberta do ciclo de modinhas de *Marília de Dirceu*, por pesquisadores brasileiros, se deu através de Mozart de Araújo (1904-1988) em 1963, ao apresentar em seu livro fotos do *Cancioneiro de Musicas populares* (1893-1899), de Cesar das Neves (1841-1920).

A obra de Neves é onde se encontra a primeira publicação do ciclo. Traz versificada em música apenas a primeira estrofe de cada canção recolhida. O texto é baseado em obra homônima de Thomaz Antonio Gonzaga (1744-1807), cuja autoria da música é atribuída ao compositor Marcos Portugal (1762-1830).

Este tipo de publicação apresenta um problema ao se executar a obra textual completa, pois é necessário realizar o encaixe de texto e música, que por motivos de não ferir a prosódia, e de que a melodia pode não servir tão bem em todas as repetições, por ser uma canção estrófica, suscitam reflexão para sua realização e interpretação.

A ênfase desse estudo detém-se nas particularidades do problema apresentado, e busca subsídios teóricos para orientar a interpretação contextualizada do texto musical e literário. Uma das tarefas essenciais segundo o ponto de vista da fundamentação no texto é viabilizar a interpretação repertorial através das realizações dos versos em música para as árias.

No capítulo inicial se apresenta o ciclo de modinhas com Mozart de Araújo, responsável pela redescoberta da mesma, discorrendo desde a primeira publicação das liras em 1792. Também se apresenta a biografia de Thomaz Antonio Gonzaga, o autor da obra literária, seguido pela obra de Cesar das Neves, o compositor que fez uma transcrição para canto e piano, e ainda o compositor luso-brasileiro Marcos Portugal, apontado como o autor das músicas. Deste modo aspectos da vida e obra dos autores são mostrados, relacionando-os com o contexto da obra nos diversos períodos que a mesma percorre.

O segundo capítulo volta-se para a análise interpretativa. Essa análise é normalmente usada por cantores e instrumentistas no sentido de localizar elementos que venham a colaborar na interpretação musical, ou problemas e suas soluções. Estes elementos abordados no presente estudo do ciclo de modinhas são: o contexto histórico de uso das modinhas, sua emissão vocal, a pronúncia do português brasileiro no século XVIII, o acompanhamento instrumental usado nas modinhas. Serão organizados os

argumentos, ideias e “informações estratégicas” encontradas nas árias, determinando assim, para cada conjunto de informação um *locus*, usando o que o texto verbal nos dá como contribuição para a interpretação musical.

O capítulo final apresenta aspectos da realização de todas as estrofes das modinhas como suporte interpretativo, utilizando para essas realizações as regras da prosódia musical, considerando a síncope sutil, ocorrência idiomática do repertório. Para isso foi feito um aparato crítico que auxiliará nas eventuais intervenções nas realizações e encaixe prosódico dos versos.

1. A criação de *Marília de Dirceu* e seu aproveitamento em música

1.1 Pesquisa histórica e a redescoberta da obra

A obra *A Modinha e o Lundum no Século XVIII* do musicólogo cearense Mozart de Araújo (1904-1988) foi muito importante para a retomada da pesquisa sobre a modinha e o lundu. A importância se comprova pelos documentos musicais coligidos, ordenados e anotados com alguns textos reescritos pelo autor nela incluídos, oriundos de importantes fontes tais como: *Nova Arte de Viola*¹ de Manoel da Paixão Ribeiro, *Jornal de Modinhas*², *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*³, e o *Cancioneiro de Musicas Populares* de Cesar das Neves, onde foram publicadas as doze modinhas compostas sobre poemas de Thomaz Antonio Gonzaga.

Grande parte das peças que compõem o suplemento musical da obra de Araújo foi obtida na Biblioteca Nacional de Lisboa. (ARAÚJO, 1963 p. 9).

Araújo começa informando que apenas em 1930, a modinha ganhou o seu primeiro estudo sistemático e orgânico, escrito por Mário de Andrade.⁴ Este ainda alertou Araújo “de que há um silêncio de três séculos na nossa história musical” (ARAÚJO, 1963, p.8). Segundo Araújo o Lundu e a Modinha, misturaram-se e conviveram na sociedade da época:

A modinha, ária da corte, deixava aos poucos a Luz dos candelabros, para se expandir sob o céu das noites enluaradas. E desprezava o contraponto do cravo, pelo contraponto dos baixos melódicos dos violões seresteiros.

Por seu lado, o lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, já transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano. (ARAÚJO, 1963 p. 12)

A seguir, “de canção solista ele se transforma ponteadado no bandolim ou executado no cravo, em música instrumental... de câmara.” (ARAÚJO, 1963 p.23).

Conforme Araújo a ascensão não parou por aí.

¹ Ribeiro, Manoel da Paixão. *Nova Arte de Viola*. Coimbra, Real Officina da Universidade. 1789.

² MILCENT, P.A. Marchal. *Jornal de Modinhas*. Lisboa, Real Fabrica. (1792-1795).

³ MARTIUS, Carl Friedr. Phil von. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. Munchen, 1823.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo, Casa Chiarato, 1930.

Em 1792 a imprensa musical de Lisboa expõe à venda os primeiros exemplares de lundus providos de harmonizações clássicas, editadas por dois franceses – Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal – impressores do *Jornal de Modinhas* fundado naquele ano e dedicado à Sua Alteza Real a Princesa do Brasil. Os lundus publicados por esse curioso jornal, o primeiro periódico musical editado em língua portuguesa, trazem a assinatura de músicos eruditos, muitos dos quais estrangeiros, italianos ou franceses.

É que, para freqüentar as rodas do bom-tom, o lundu precisava se perfumar com cravo... de tecla. Era preciso que a sincopa da percussão se insinuasse e se diluísse na melodia clássica, na compostura dos compassos quadrados. (ARAÚJO, 1963, p. 23.)

Em relação à modinha Araújo aponta 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 de século XVIII se designava a cantiga *ad una 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.

Essas aproximações de forma e de fundo, entre as palavras Modilho, *Motete* e Modinha, não impediram que um terceiro grupo de exegetas se decidisse pela mais plausível e mais lógica filiação a palavra *Mote*, pé de cantiga que se desenvolvia na parelha estrófica da Glosa, mas cujo sentido primitivo foi o de pé, de verso. De mote (dos motetistas), originou-se moda. E de moda, em linha direta, o diminutivo Modinha (ARAÚJO, 1963, p. 26)

Porém existem outras pesquisas sobre a origem da modinha, como a de Teófilo Braga que estabeleceu a serranilha galesiana como ancestral da modinha. “As *liras* de Gonzaga renovam as velhas formas das *Serranilhas*, que persistiam entre o vulgo com o título de *modinhas*”. (BRAGA, *apud*: ARAÚJO, 1963, p.32, grifos no original)

Já de entre as verdes murteiras
Em “suavíssimos” acentos,
Com segundas e primeiras
Sobem nas asas dos ventos
As modinhas brasileiras
(TOLENTINO *apud* BRAGA, 1963, p.39)

Os documentos mais antigos indicam seu uso como música de salão, “A moda e a modinha foram os gêneros musicais de salão que empolgavam a corte de D. Maria I. Nas ruas de Lisboa dominava a Fôfa; no teatro a ópera italiana; e nos salões, a moda e a

modinha.” (ARAÚJO, 1963, p. 27). Já Tito Livio de Castro defende que a canção e sua formação mestiça nasceram no Brasil⁵, sendo assim de origem popular.

Todas as assertivas acima são provenientes dos primeiros estudos sobre o gênero. Pesquisas mais recentes⁶ já nos oferecem um panorama mais claro e seguro tanto sobre a origem do termo quanto do gênero modinha.

Tinhorão informa que modinha, lundu e romance seriam nomes para designar um estilo de canção posto em moda pela segunda metade do século XVIII (TINHORÃO, 2009, p.147). “Aliás, tão da moda, que recebeu o nome de modinha” (TINHORÃO, Idem, p.128). Sobre a origem do termo Modinha, Rui Vieira Nery discorre sobre tema da seguinte forma:

Sobre esta designação referem-se, de facto, nesta época realidades musicais de características muito diversas, com graus de complexidade poética e musical muito variáveis e cultivadas em circuitos sociais também eles muito diferentes. Designaram-se por modinhas as canções de salão de autores eruditos como João de Souza Carvalho, Jerônimo Francisco de Lima ou Marcos Portugal, muitas delas sobre textos dos poetas da Arcádia Lusitana, algumas vezes com uma única linha vocal, outras com duas vozes em contraponto, em ambos os casos com um acompanhamento mais ou menos elaborado para um instrumento harmônico, em geral o cravo. Mas o termo também é por vezes empregue pelos viajantes estrangeiros para referir as cantigas tanto dos camponeses da região circundante de Lisboa como cegos que pedem esmola nas ruas da capital, e nesses casos as características mais recorrentes nestas descrições são a simplicidade da base harmônica do acompanhamento à viola, o carácter melancólico e saudosos do poema e da melodia, e a natureza improvisatória da interpretação. (NERY, 2004, p.31).

O termo moda aparecia sempre ligado a uma novidade musical qualquer. Podemos notar a utilização dos termos moda, moda brasileira e moda nova nas edições do *Jornal de Modinhas*, “os termos podiam estar sendo aplicados com referência a características específicas de estilo, por exemplo. Podia haver aqui uma diferenciação associada à textura vocal, acompanhamento, ou origem da composição” (CRANMER, 2006, p. 8). As modinhas novas seriam as modinhas brasileiras (FREITAS, 1974, p. 4). Tinhorão situa o século XVIII como a época das modas novas e conclui que:

Neste ponto, aliás, as peripécias da vida setecentista reproduzidas nos folhetos permitem concluir que, tal como acontecera com a fofa⁷, em tal

⁵ Em CASTRO, Tito Livio de. O Pretendido Turanismo da Modinha e do Lyrismo Brasileiro, in *Questões e problemas*, com prefácio de Sylvio Romero, Empresa de Propaganda Literária Luso-Brasileira, São Paulo, 1913, pag.20/21.

⁶ Cf. (LIMA, 2001), (MORAIS, 2003), (NERY, 2004), (TINHORÃO, 2004, 2009,2010, 2011).

época de novas modas qualquer tipo de música que surgisse era uma moda nova. E entre elas iam figurar as próprias modinhas. (TINHORÃO, 1997, p.115)

A analogia entre o termo utilizado e às especificidades do estilo não se pode estabelecer, pois não necessariamente aquelas que se assemelham às modinhas brasileiras eram chamadas “modas novas” (CRANMER, 2006, p.8)

A modinha é uma cantiga de caráter melódico de vocação amoroso-sentimental, enquanto variante do lundu, este em estilo estrofe-canção com letra engraçada ou maliciosa. (TINHORÃO, Idem, p. 153). Essa cantiga foi originada na dança de origem africana lundu, caracterizada pelo ritmo atraente e sincopado usadas nas cerimônias de calundus africanos (TINHORÃO, Ibidem, p. 153). A questão rítmica foi responsável pela consolidação dessas canções, conforme Tinhorão:

Seria, pois, essa constância rítmica das sincopas repetidas nas cordas da viola, em adaptação das batidas dos tambores e atabaques dos batuques de negros, o que iria ganhar caráter próprio entre as baixas camadas do Brasil e de Portugal, para logo desdobrar-se ainda no século XVIII, nas duas vertentes musicais das modinhas amorosas de salão e dos lundus cantados e dançados pelas ruas e nos entremezes de teatro (TINHORÃO, 2009, p. 146).

Os dois tipos de canção chamados de lundu e de modinha parecem ter tido como principal responsável pela sua introdução nos salões de Lisboa, e depois em todo o país, o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa. “Logo depois, Caldas Barbosa implanta na Corte lisboeta à moda do Lundu... cantado à viola. (ARAÚJO, 1963 p.23), e logo por todo o país. (TINHORÃO, 2009, p. 153). E foi assim que a modinha “teve repercussão ampliada a partir do sucesso alcançado na corte portuguesa por um poeta tocador de ‘viola de arame’, o mulato Domingos Caldas Barbosa”. (TINHORÃO apud MARTINS, 2005).

Neste sentido, basta o impacto causado em Portugal pelas novidades brasileiras da modinha do lundu, por ele introduzidas desde meados de 1760 até o fim do século (primeiro em Coimbra e região do Entre Douro e Minho, depois em Lisboa e cidades da Estremadura), para comprovar o seu papel de precursor no lançamento dos dois primeiros gêneros de canto urbano caracterizadores do que se convencionaria denominar modernamente de música popular. (TINHORÃO, 2004, p.112)

⁷ “A dança mais característica de Portugal na segunda metade daquele século” (ARAÚJO, 1963, p.19)

Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) chegou a Lisboa em meados de 1763 com 23 anos, (TINHORÃO, 2009, p. 153). Cantor, tocador de viola, era conhecido como bom improvisador, valeu-se de seus dotes artísticos para obter a proteção de Sebastião de Carvalho e Melo o Marquês de Pombal, e “para ascender ao gosto das camadas brancas” (IDEM) a modinha e o lundu:

Como tais gêneros de canto já eram conhecidos no Brasil em sua forma acabada de canção – como demonstravam o lundu contra o próprio lundu⁸ e a mais terna das modinhas cantada perante o vice-rei em 1767 no Rio de Janeiro, o papel de Domingos Caldas Barbosa terá sido o de conferir o caráter definitivo com que tais cantares iriam ingressar na esfera restrita da música de influência italiana dos salões de Lisboa e de seu elegante teatro São Carlos. (TINHORÃO, 2009, p. 155)

As modinhas de Domingos Caldas Barbosa alcançaram extrema popularidade (TINHORÃO, 2009, p. 155), transformadas em estilo em voga e utilizadas pelos compositores portugueses.

Outras vezes, a presença do Brasil vem apenas do uso de versos dos poetas brasileiros de maior circulação na metrópole, como Tomás Antônio Gonzaga ou o mulato Caldas Barbosa, que são postos em música por autores eruditos locais, mesmo por compositores tão destacados nos círculos da Corte como Sousa Carvalho ou o próprio Marcos Portugal, diretor musical do Real Teatro de São Carlos. Nesses casos, os compositores procuram aproximar-se do estilo melódico simples, mas intensamente sentimental do modelo brasileiro original. Num compromisso muito curioso entre a inspiração popular e a escrita musical culta, (NERY, 2004, p.34).

Dentre os itens musicais reproduzidas por Mozart de Araújo é encontrada a moda *a voce sola*, *Cuidados tristes cuidados*. “É esta composição Del Signor Marcos Antonio, que outro não é senão Marcos Portugal. A modinha é de 1792⁹ (sic), ano que a Gazeta de Lisboa a anunciou.” (ARAÚJO, 1963, p. 73). A datação é próxima à sugerida por Teófilo Braga e Cesar das Neves para o ciclo de *Marília de Dirceu*.

Quatro peças na obra de Araújo possuem o texto de Caldas Barbosa, *Raivas gostosas*, *Se dos males*, *A doce união do amor* e *Você trata amor em brinco*. Estas não têm o nome de Caldas Barbosa no cabeçalho dos originais editados pelo *Jornal de Modinhas*, mas foram identificadas por Araújo, na primeira e segunda edição da obra *Viola de Lerenó*¹⁰.

⁸ A canção em contraponto à dança lundu.

⁹ O ano é de 1793.

¹⁰ Coleção de poesias de Domingos Caldas Barbosa; Lerenó é o seu nome árcade.

Segundo Osvaldo Lacerda, Mozart de Araújo foi o responsável pela redescoberta das doze modinhas de *Marília de Dirceu*, quando as trouxe em reproduções fotográficas do *Cancioneiro* de Cesar das Neves em sua pesquisa de 1963.¹¹ Segundo Araújo dos exemplares não constava o nome do autor das músicas, cuja transcrição, em notação moderna, se deve ao próprio Cesar das Neves, (ARAÚJO, 1963, p. 138).

A ausência do autografo nos originais da coleção continua sendo um problema para a determinação da antiguidade das músicas. O problema da autoria continuou com um reforço de Mozart de Araújo:

Examinando atentamente o catálogo das composições de Marcos Portugal (Vieira, Dicionário, II, 215 e Manoel de Araújo Porto Alegre, R.I.H.G.B., tomo XXII) nele encontro, a confissão do próprio compositor, de haver escrito, entre os anos de 1785 a 1792, “muitas árias”, sem que se mencione, neste como em outros catálogos do famoso músico, a existência de quaisquer outras composições desse gênero, devidas a Marcos (ARAÚJO, 1963, p. 138- 139).

Mozart de Araújo acreditou que seus esclarecimentos determinaram a autoria e a fixaram a época do aparecimento das composições, reunindo assim a coleção de árias em seu livro.

1.2 Thomaz Antonio Gonzaga e *Marília de Dirceu*, uma obra da prisão

Thomaz Antonio Gonzaga¹² (1744-1807) nasceu em 11 de agosto de 1744, na cidade do Porto (HELENA, 1990, p.5). “Com efeito, Tomás Gonzaga nasceu em Miragaia porque seu pai lá estava de passagem na casa dos sogros a espera de ser chamado para o cargo de Juiz de fora da Vila de Tondela” (MENDES, 2013, p.43), filho do licenciado João Bernardo Gonzaga e de dona Thomasia Isabel Gonzaga. Viveu sua infância na Bahia, onde seu pai era ouvidor.

Lê-se na “Lyra” 7, est. 7 da seg. part. da *Marília de Dirceu*
Os sonhos.
Pintam que os mares sulco da Bahia,
Onde passei a flor da minha idade;
Que descubro as palmeiras, e em dois bairros
Partida a gran cidade.

¹¹ “A harmonização destas melodias é dedicada àquele que novamente as trouxe a lume, Mozart de Araújo”. Dedicatória da folha de rosto na edição de Lacerda, 1965.

¹² Assim consta a grafia do nome do poeta em sua Certidão de idade, transcrita em SILVA, 1862, p.117.

Formou-se na Universidade de Coimbra no curso de Direito em 1768 aos 24 anos. Silva aponta data mais antiga, ano de 1763 e Gonzaga contava dezanove anos de idade. (SILVA, 1862, p.45). “Consta da certidão da matricula, obtida na Universidade de Coimbra pelo Sr. Conselheiro José M. do Amaral, e pertencente ao Inst. hist. brasileira. Anno lectivo de 1763, fol. 201.” (SILVA, 1862, p.99). Postulou uma cadeira de professor nessa mesma Universidade apresentando sua tese intitulada *Tratado de Direito Natural*. “Vê-se que Gonzaga, no início da obra já oferece o seu texto para o Marquês de Pombal com a finalidade de ocupar o cargo de professor na Faculdade de Leis, na Universidade de Coimbra.” (FRANCO, 2008).

Oferecido ao Ilmo e Ex.mo Sr. Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês do Pombal, do Conselho de sua Majestade Fidelíssima e seu Ministro de Estado, alcaide-mor de Lamego, senhor donatário das vilas de Oeiras, Pombal, Carvalho e Cercosa e dos reguengos e direitos reais de Oeiras, comendador de Santa Maria da Mata de Lobos e de S. Miguel das Três Minas, na ordem de Cristo, etc. Por TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA Opositor às cadeiras na Faculdade de Leis, na Universidade de Coimbra (GONZAGA, 1957, p. 9).

Foi Juiz-de-fora em Beja, Portugal, “onde ficaria desde o primeiro dia de 1779 até ao último de 1781” (CORREIA, 2011).

O poeta português retornou ao Brasil no ano de 1782, onde fixou residência em Vila Rica (atual Ouro preto), onde foi ouvidor geral, desde sua chegada até 1788. (MENDES, 2013, p.12)



Figura 1-Casa de Gonzaga em Ouro Preto - foto do autor.

Era um magistrado sem posses, que se enamorou por uma moça de família rica de Minas Gerais¹³. Essa figura feminina serviu de inspiração ao poeta e foi fantasiada por ele nos seus escritos como era comum entre os poetas árcades. Assim vemos logo no início das líras uma característica típica do arcadismo¹⁴, surge o retrato da mulher idealizada, a Marília:

Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do Sol em vão se atreve:
Papoula, ou rosa delicada, e fina,
Te cobre as faces, que são cor de neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
Teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! Não, não fez o Céu, gentil Pastora,
Para glória de Amor igual tesouro.
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!
(Marília de Dirceu, Lira 1 Parte I)

Mas talvez esse não seja o retrato verdadeiro de Maria Doroteia, a inspiradora de Marília, pois o que vimos anteriormente é uma personificação idílica da loura pastora. “Muito diferente do biótipo comum da mulher brasileira, morena, que mais certamente deveria pertencer a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas.” (CRANMER, 2006, p.10). Neste sentido, veja-se como Marília é apresentada contraditoriamente logo em seguida por Gonzaga:

Os seus compridos cabelos,
Que sobre as costas ondeiam,
São que os de Apolo mais belos;
Mas de loura cor não são.
Têm a cor da negra noite;
E com o branco do rosto
Fazem, Marília, um composto
Da mais formosa união.
(Marília de Dirceu, Lira 2, Parte I)

Conforme Freitag essa presença feminina mitificada é permeável ao contexto da modinha, canção que sempre foi ligado a uma novidade musical qualquer (TINHORÃO, 2009, pg.148), e que se diferenciava do lundu por este ter um balanço quebrado herdeiro

¹³ Maria Dorotéia Joaquina de Seixas ou ainda Maria Joaquina Dorotheia de Seixas Brandão como sugere Joaquim Norberto. (SILVA, 1862, p.50).

¹⁴ Uma espécie de reação neoclássica contra o Barroco, com suas imagens, metáforas e sonoridades. O Arcadismo foi um retorno aos preceitos do chamado bom senso, uma volta à natureza, em suma, discorre sobre o desprezioso espetáculo bucólico. (GRUNEWALD, 1989, p. 8).

da sonoridade geral dos batuques. (TINHORÃO, 2009, pg.149), Freitag citando o texto da Lira XII da Parte II de *Marília de Dirceu, Ah, Marília que tormento* nos diz:

A musa branca e senhorial, distante e inacessível, é encontrada com frequência na modinha e na canção brasileira, não só no Romantismo, mas também anteriormente, no Arcadismo. Marília de Dirceu, folclorizada em tantas modinhas populares, é louvada “nos dedos da mão branca.” (FREITAG, 1986, p.78)

Essa mitificação é explicada também por fatores socioculturais, pois a ausência da mulher branca é sentida e explicada pelo sentimento da saudade expressa nos textos das modinhas, isso é explicado por Freitag:

Poder-se-ia dizer que o sentimento de solidão e nostalgia acompanhavam o navegante português de então privado de sua companheira branca, que se colocava em seu mesmo nível de igualdade sociocultural, e que ficara para trás devido às circunstâncias da colonização, o branco dispunha apenas do consolo sensual das presenças indígena, negra ou mulata. Dá-se então a idealização da mulher branca, musa ausente que inspiraria uma intensa produção lírico-musical. Calcada na pureza, no desejo do amor integral e duradouro, eternamente fora do seu alcance. Todo esse universo surge retratado na modinha: a modinha dos salões, aristocrática, adoçada no seu erotismo, louva, portando, a musa branca, expressando todo um estilo de vida. (FREITAG, 1986, p.81)

Contra Gonzaga pesou a acusação de participar do Movimento da Inconfidência, causa de sua prisão em 1789. Quando inquirido na Ilha das Cobras, lugar onde se achava preso, se tinha sido convidado para a Conjuração e nela entrado ou se sabia algo a respeito, respondeu que nada sabia. O que sabemos não ser a verdade, pois era amigo de Claudio Manoel da Costa e conversavam a respeito do movimento, inclusive tendo sido convidado para fazer a carta constitucional da nova pátria. Sobre isso Gonzaga escreve:

É certo, minha amada, sim é certo
Q’eu aspirava a ser de um cetro o dono;
Mas este grande império, que eu firmava,
Tinha em teu peito o trono. (Lira XXXVI, Parte II)

Segundo Lapa o sentido desta estrofe é o seguinte: Gonzaga era acusado no processo de ser indigitado pelos conjurados como futuro legislador da nova República Mineira, que havia de sair da revolução. Seria o seu primeiro presidente. Por isso, fala

nas aspirações de ser dono de um reino (LAPA, 1942, p.140). Temos na lira XXXVII da mesma Parte II conforme Lapa, alusão ao alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Ama a gente assisada
A honra, a vida, o cabedal tão pouco,
Que ponha uma acção destas
Nas mãos dum pobre, sem respeito e louco (Lira XXXVII, Parte)

Referência ao Tiradentes, o entusiástico alferes Joaquim José da Silva Xavier, o único que conspirava a valer e tinha a alma devorada pelo ideal da República e do separatismo. Era tido como um desequilibrado, tal o ardor que punha nas suas convicções, que inflaram mais de um conjurado. Gonzaga não o estimava e tivera até em tempos um conflito com ele. Apesar disso Tiradentes procedeu nobremente nos interrogatórios, chamando a si a inteira responsabilidade da conjura, isto quando os próprios amigos de Gonzaga comprometiam este irremediavelmente. A lira constitui uma prova de que Gonzaga não entrou diretamente no levante, orientado por um homem de cujo siso tinha razão para desconfiar. Mas sabia da Conjura perfeitamente, aprovava-a em principio, e não lhe repugnava a ideia, se acaso triunfasse a revolução, de ser o seu mentor jurídico. Enfim, Gonzaga explica na poesia não a sua inocência, mas os motivos por que não entrou diretamente na sublevação, pontando Tiradentes como o único autor do “insulto” mais merecedor de desprezo que de castigo. (LAPA, 1942, p. 145)

Gonzaga pelo contrário, tinha vários indícios que provariam que não poderia ter entrado na Conjuração. Era natural de Portugal e lá possuía bens. Seu pai era desembargador atuante e com prestígio.

Gonzaga havia sido nomeado desembargador da Bahia. Estava prestes a casar e não queria se expor a uma guerra civil, e contra os parentes de sua esposa, que eram todos militares.

Ele não poderia ser convidado pelos da terra já que era nascido no Reino e não era um dos que tinha maior influência.

Logo que recebeu o despacho de desembargador para a relação da Bahia pediu ao General da Capitania que, no caso de não vir do reino em Portugal, a sua licença para casar, o mesmo a concederia, o que fez Gonzaga iniciar os preparativos para o casamento.

Quando chegou a ordem Real de se lançar a derrama, ele disse ao Intendente de Vila Rica, Francisco Gregório Pires Monteiro Bandeira, que o imposto era muito alto e que temia uma revolta do povo, fato esse desprezado pelo intendente; a preocupação com este fato, segundo Gonzaga, não caía bem em um amotinado.

E por fim, pediu ao General da Capitania Visconde de Barbacena que informasse a Sua Majestade o estado pobre em que se encontrava o povo e que não podiam pagar as

dívidas da Coroa, solicitando assim o perdão Real; segundo o depoimento de Gonzaga, não faz isso quem quer ser rebelde.¹⁵

Sua defesa não convenceu o Ouvidor e Corregedor da Comarca do Rio de Janeiro, Marcelino Pereira Cleto, que além de entender que Gonzaga fez parte da Conjuração, era o responsável por fazer as leis da nova nação, e ainda determinava o modo de execução da conjuração. O Ouvidor determinou que devesse declarar quem fazia parte do grupo e qualquer outra informação que fosse perguntado.¹⁶

Em 23 de maio de 1792, Gonzaga partiu para o exílio em Moçambique na África, aonde em 9 de maio do ano seguinte se casou com Juliana de Souza Mascarenhas, “senhora de muita fortuna e poucas letras” (SILVA, 2011, p 87), “a quem era agradecido pelos cuidados que com ele tivera em sua longa e grave enfermidade” (SILVA, 1862, p.45). Morreu em fevereiro de 1807 em Moçambique¹⁷.

Gonzaga é patrono da cadeira nº 37 da Academia Brasileira de Letras. Além das líras, suas obras compõem-se das *Cartas Chilenas*, do afamado *Tratado de Direito natural*, de um poema ao naufrágio da nau portuguesa Marialva, e um cântico dedicado à Conceição da Virgem Santa. É atribuída a Gonzaga uma obra jurídica sobre a usura e um tratado de Educação, acredita-se que escreveu diversas outras obras poéticas, científicas e literárias, e isso se deve a grande quantidade de manuscritos confiscados no ato de sua prisão e mencionados por seus juízes no seu interrogatório. (SILVA, 1862, p.91).

O texto de *Marília de Dirceu* foi escrito quando Thomaz Antonio Gonzaga esteve prisioneiro na masmorra da Fortaleza da ilha das Cobras¹⁸, no Rio de Janeiro, e o que explica o tom triste usado pelo autor.

¹⁵ O Auto de perguntas feitas a Thomaz Antonio Gonzaga foi transcrito por Joaquim Norberto. (SILVA, 1862, p.123)

¹⁶ As informações sobre os depoimentos de Gonzaga foram retiradas dos Autos de Perguntas e Autos de defesa reunidos na obra de Joaquim Norberto, páginas 123- 174. (SILVA, J. Joaquim Norberto de Souza e. Marília de Dirceu. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1862).

¹⁷ “A ser assim Gonzaga morreu em 1807 e não em 1808, como asseguram os seus biógraphos” (SILVA, 1862, p.110).

¹⁸ A denominação que atualmente designa a Ilha das Cobras surge pela primeira vez, oficialmente, nessa Crônica produzida pelo Mosteiro de São Bento, segundo o historiador beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Negra (1903-1987): “Esta ilha era como a que chamão Rubraria no mar de Tarragona, porque tinha em si infinitas cobras e essas muy peçonhentas, e por isso lhe puseram por nome a ilha das Cobras. Depois que foy de S. Bento se vão lançar muitas ao mar e nadar pera a parte do Mosteiro. Depois que erão tantas que muitas vezes se achavão agasalhadas nos leitos, porem nunca fizeram mal algũ , e em breve tempo se extinguirão de todo”. (<https://www.mar.mil.br/cgcfm/museu/historiadailhadascobras.htm>) acessado em 03/02/2015.

Numa masmorra metido
Eu não vejo imagens destas.
Imagens, que são por certo
A quem adora funestas
Mas se existem separadas
Dos inchados, roxos olhos,
Estão, que é mais, retratadas
No fundo do coração
Também mando aos surdos Deuses
Tristes suspiros em vão
(Marília de Dirceu, 1799, Parte II, Lira XII).

Por morto, Marília
Aqui me reputo
Mil vezes escuto
O som do arrastado
E duro grilhão
Mas, ah! Que não treme
Não treme de susto
O meu coração.
(Marília de Dirceu, 1799, Parte II, Lira XXII).

Como de costume dentre os poetas árcades adota o pseudônimo de Dirceu em seu livro colocando seus versos no campo, na paisagem natural, lugares comuns ao Arcadismo. Os Árcades têm seu momento histórico no século XVIII, que se pode apontar a proteção oficial que a literatura teve no reinado de D. João V, entre outras ações com a criação da Academia de História portuguesa. A persistência das Academias seiscentistas como a Academia dos Generosos, mais tarde Academia das Conferências Discretas e Eruditas, “celebradas aos domingos, à noite, discreteando sobre questões físicas e morais e sobre a significação de Vocábulos da língua portuguesa” (BRAGA, 1984, p.21), apenas para citar duas.

A proteção do rei se estendeu até à Arcádia de Roma, da qual foi membro. “Esta célebre Academia poética, que ofuscou todas as numerosas Academias italianas, celebrava as suas sessões no palácio da fantástica rainha Cristina da Suécia; D. João V estendeu a sua desvairada proteção oferecendo-lhe o capital para construir o palácio sumptuoso da sua sede” (BRAGA, 1984, 25-26).

À Arcádia de Roma sucedeu a Sociedade dos Ocultos, precursora da Arcádia Lusitana, no momento da desgraça pública do terremoto de 1755, nas palavras do poeta Garção: onde os portugueses só tratavam de reconstruir Lisboa, quando se julgava que as Artes jazessem sepultadas nas ruínas da cidade, [...] então oh Árcades, chegou o momento feliz de nos ajuntarmos. (Idem). Essa mesma Arcádia Lusitana teve a ideia de atrair para Lisboa as famílias dispersas pelo terremoto.

À maneira da Arcádia de Roma no Brasil Colônia, as conferências de eloquência e poesia de alguns amigos, como José Bonifácio da Gama, vieram a ter o nome de Arcádia Ultramarina, essas reuniões foram consideradas perigosas, fazendo com que os poetas da Arcádia de Minas fossem perseguidos.

Em Portugal, continuando o espírito da Arcádia Lusitana, uma reunião que acontecia às quartas-feiras, na casa do Conde de Pombeiro, passam a serem animadas pelo mulato brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, essas reuniões foram chamadas de Nova Arcádia, obtendo grande sucesso, que causou insatisfação de Bocage. “A nova Arcádia tinha passado do palácio do Conde de Pombeiro para uma sala no Castelo de São Jorge, cedida pelo Manique, sob os auspícios de D. Maria I, com a obrigação de celebrarem os régios aniversários” (BRAGA, 1981, p.371-372), depois da Nova Arcádia, essas reuniões foram se enfraquecendo até chegarem ao fim.

Marília de Dirceu é dividida em três partes. Na primeira Dirceu demonstra amor singelo por sua Marília. Nela predominam as composições convencionais: o pastor Dirceu celebra a beleza de Marília em pequenas odes anacreônicas (cantos de amor pastoril) e em suas tendências pré-românticas. Na segunda parte os poemas exprimem a solidão de Dirceu, saudoso de Marília, sendo que as árias que serão analisadas possuem texto apenas dessa parte das liras¹⁹. Nessa segunda parte, encontramos a melhor poesia de Gonzaga. As convenções, embora ainda presentes, não sustentam o equilíbrio neoclássico.

25. Eu tenho um coração maior que o mundo, / 26. Tu, formosa Marília, bem o sabes:
/27. Um coração, e basta, / 28. Onde tu mesmo cabes.²⁰

O lirismo de Gonzaga em versos com estes, agrupados em *Marília de Dirceu*, tornaram Thomaz Antonio Gonzaga um dos maiores poetas do Arcadismo brasileiro.

Dos poetas líricos, o maior é sem dúvida Tomás Antônio Gonzaga (Dirceu). A sua *Marília de Dirceu* é a primeira manifestação genuína do encantador lirismo brasileiro, tão elevado pelo gênio dos poetas moderno. Gonzaga é não somente superior aos seus companheiros da Escola Mineira, mas ainda superior aos seus contemporâneos portugueses. (BILAC; PASSOS, 1905, p. 26)

19 As Liras são composições poéticas que comportam assuntos graciosos vazados numa linguagem leve. (HELENA, 1990, p.41)

²⁰ Lira II, parte II

Os manuscritos originais da 2ª parte utilizados pela mesa censória estão na Torre do Tombo com o título atribuído de "Marília de Dirceu: por T. A. G.: 2.ª parte", sob o código de referência PT/TT/RMC/B-E/001/688. A data de produção é de 27/10/1798, em dimensão e suporte de 1 doc. (87 f.); papel. Apresenta 32 liras como conteúdo. Contém o despacho: "imprima-se e torne para se conferir". A cota atual é Real Mesa Censória, cx. 246, n.º 688.²¹

A primeira edição da Parte I das Liras de Gonzaga surge no ano de 1792 pela Tipografia Nunesiana em Lisboa com 23 Liras. Segue-se a ela a primeira edição da Parte II pela mesma editora no ano de 1799 com 32 Liras, acompanhada da segunda edição da Parte I. A segunda edição da Parte II é do ano de 1802 com 37 Liras, cinco novas, portanto. No ano de 1810 temos a primeira edição da parte III, considerada apócrifa (HELENA, 1990, p.7), sendo que apenas no ano de 1812 surge a edição da Parte III pela Impressão Régia considerada autêntica por Rodrigues Lapa que a confrontou com o próprio manuscrito que serviu para a Mesa censória²², e vem formada de composições avulsas, oito liras, 16 sonetos e duas odes.



Figura 2-Folha de rosto de *Marília de Dirceu*, de Thomaz Antonio Gonzaga (T.A.G), editada em Lisboa, em 1792 (MDCCXCII). Ao pé da página, lê-se a autorização da censura real para publicação. fonte: <http://tertuliabibliofila.blogspot.com.br/2010/12/tomas-antonio-g/> / Acesso em 9/9/2015.

²¹ Disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=6036007/> / Acesso em 9/9/2015.

²² Lapa, 1942, p. 143.

As edições subsequentes são as da Tipografia Lacerdina de 1811, Parte I com as 37 liras anteriormente publicadas e com adição de 14 liras; Parte II com 38 liras e uma adição; e com o Soneto *Obrei quanto o discurso me guiava* em 1º edição. Há ainda a edição de 1824 na Typografia de J. F.M. de Campos²³, primeira parte com 33 liras, parte II com 32 liras.

Mesmo cercada por outras teorias, a Nova Edição feita pela Imprensa Régia no Rio de Janeiro em 1810 com a licença de Sua Alteza Real é considerada o primeiro livro publicado no Brasil, já que impressos anteriores foram “tão somente poesias de circunstancias e algum teatro com tema de época” (ABREU, 2003, p.85). Este posto de primeiro livro é dividido com o Romance *O diabo coxo, verdades sonhadas e novelas da outra vida trazidas a esta* (1810)²⁴. Dentre as edições brasileiras no ano 1942 surgiu a Edição Crítica de Rodrigues Lapa (1897-1989), que se fundamentou em documentos existentes no Arquivo Municipal do Porto, na Torre do Tombo e no Arquivo Histórico Colonial. E a com a numeração tradicional das liras adotadas na Edição dos Clássicos Sá da Costa, de 1937.

Appareceu depois em 1800 a terceira parte e se reimprimia nas edições nunesiadas de 1802, 1823, 1824 e 1825; nas rollandianas de 1820, 1827 e 1840; na regia de 1827, na bahiana de 1855 e na fluminense de 1845.

A maior parte d'estas edições são hoje raras e até desconhecidas no Rio de Janeiro; a biblioteca publica e nacional d'esta corte apenas possui um exemplar da segunda parte, e esse mesmo truncado, de uma das primeiras edições e nada mais! Ignoro qual a qualificação (sic) que se possa dar a tanta falta de zelo pelas cousas da pátria! (SILVA, 1862, p.2)

Muitos não consideram a Parte III como autêntica, mas Lapa apresenta como testemunha uma poesia de Gonzaga retirada da Parte I.

Num noite sossegado
Velhos papéis revolvía,
E por ver de que tratavam
Um por um a todos lia.

Eram cópias emendadas,
De quantos versos melhores
Eu compus na tenra idade
A meus diversos amores.

²³ Edição mais antiga disponibilizada na BND de Portugal que vem acompanhada da edição da Terceira parte na Imprensa Régia de 1812.

²⁴ Para saber mais cf. ABREU, 2003, p. 82-114.

Aqui leio justas queixas
Contra a ventura formadas,
Leio excessos mal aceitos,
Doces promessas quebradas.

Vendo sem-razões tamanhas
Eu exclamo transportado:
Que finezas tão mal-feitas!
“Que tempo tão mal passado!”

Junto pois num grande monte
Os soltos papéis, e logo,
Porque relíquias não fiquem,
Os intento pôr no fogo.

Então vejo que o Deus cego
Com semblante carregado
Assim me fala, e crimina
O meu intento acertado:

Queres queimar esses versos?
Dize, Pastor atrevido,
Essas Liras não te foram
Inspiradas por Cupido?
Achas que de tais amores
Não deve existir memória?
Sepultando esses triunfos,
Não roubas a minha glória?

Disse Amor; e mal se cala,
Nos seus ombros a mão pondo,
Com um semblante sereno
Assim à queixa respondo:

Depois, Amor, de me dares
A minha Marília bela,
Devo guardar umas liras,
Que não são em honra dela?

E que importa, Amor, que importa,
Que a estes papéis destrua;
Se é tua esta mão, que os rasga,
“Se a chama, que os queima, é tua?”

Apenas Amor me escuta
Manda que os lance nas brasas;
E ergue a chama c’o vento,
Que formou batendo as asas.
(Marília de Dirceu, 1792, Parte I, Lira XXXII).

Como se pode ver, no testemunho da poesia mencionada anteriormente, Gonzaga em sua mocidade compôs versos a outros amores, antes de Marília, “Eu compus na tenra idade a meus diversos amores”. Esses versos foram guardados e corrigidos por ele. “Esse espólio, constituído, sobretudo por sonetos, foi (ou teria sido) publicado como Parte III das suas Liras, em 1812.” (LAPA, 2007, p.80). É bem

provável que não tenha queimado os versos e seguido os conselhos do Cupido “Queres queimar esses versos?/ Dize, Pastor atrevido”. Neles efetivamente poderemos ler “queixas contra a ventura,/ excessos de amor mal aceitos/ e doces promessas quebradas”. É a nota predominante dessas primeiras composições.

Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891) na sua obra *Dirceu de Marília*, apresenta diversas razões para acreditarmos que a terceira parte é realmente apócrifa.

Tanto na primeira como na segunda parte de suas lyras, seguiu sempre Thomaz Antonio Gonzaga o emprego dos consoantes, observando, à maneira dos Italianos e Francezes, certas regras acerca da collocação das rimas agudas e graves, sendo que nas composições de arte maior apenas empregou estas ultimas. Nas composições de arte menor usou de umas e de outras intercaladamente, mas sempre debaixo de certa ordem, isto é, às rimas graves seguem as agudas, e é com estas que fecha os seus períodos ou estrophes. (SILVA, 1862, p.2)

Provocou assim, segundo Silva, uma simetria, onde a ordem das colocações das rimas não se altera, e observa-se que em toda a primeira e segunda parte das lyras de Gonzaga não há sequer um verso esdrúxulo. Não se acredita que Gonzaga abandonasse as regras que abraçara agora no fim de carreira. Outra possibilidade é que no inicio de sua carreira poética poderia ter feito alguns experimentos, o que nos leva a crer que a Parte III seja anterior às duas primeiras partes e não posterior como se acredita, argumento esse sustentado por Lapa como vimos anteriormente.

Há ainda a diferença do estilo Gonzaguiano que nesta terceira parte é pesado e prolixo com dicção pobre e afetada, quando na primeira e segunda é suave e natural, simples e correta (SILVA, 1862, p.22).

Marília não é mais a bela pastora de Vila Rica e sim a mais bela pastora das margens do Tejo.

Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.
(Parte I, Lira Iest 3.)

Toma de Minas a estrada,
Na Igreja nova, que fica
Ao direito lado, e segue
Sempre firme a Vila Rica.
(Parte II, lira XXXVII, est 4.)

Marília, pastora bella,
Branças ovelhas pastava
Juncto d'um bosque frondoso,
Que a margem do Tejo estava
(Parte III, lyra xv, est. 2.)

Os nomes árcades dos pastores Glauceste e Alceu são substituídos por outros desconhecidos como Alcino. Não se encontra no fim dos estribilhos o final diverso com colocação das rimas intercaladamente, isto é as rimas graves seguem as agudas, que se espera em Gonzaga, e nas liras da terceira parte o estribilho é o mesmo sem alteração.

Marília de Dirceu pertence à chamada Escola Mineira, que floresceu de 1750 a 1830 e que ficou conhecido como “período do desenvolvimento autônomo”. (ROMERO in BILAC & PASSOS, 1905, p.23) À Escola Mineira devemos as primeiras tentativas de autonomia literária, “o início propriamente do lirismo pessoal brasileiro” (COUTINHO, 1986, p.208) e coincidentemente é o mesmo período das primeiras ideias de independência política.

É agora o momento decisivo da nossa história: é o ponto culminante; é a fase da preparação do pensamento autônomo e da emancipação política. Qualquer que seja o futuro do Brasil, quaisquer que venham a ser os acidentes da sua jornada através dos séculos, não será menos certo que às gerações, que, nos oitenta anos de 1750 a 1830, pelejaram a nossa causa, devemos os melhores títulos que possuímos. (ROMERO in BILAC & PASSOS, 1905, p.23).

Gonzaga participa da Inconfidência mineira, mesmo que não diretamente com seu grande amigo Claudio Manuel da Costa.

Os principais poetas líricos da Escola Mineira entraram na Conjuração da Inconfidência. Essa coincidência dos dois ideais, - o literário e o político, - dominando o espírito desses homens, demonstra que nessa época já o caráter brasileiro começava a forma-se: libertava-se a nossa inteligência, - e nascíamos como povo. (BILAC; PASSOS, 1905, p. 23)

Na visão nacionalista do século XIX, a Escola Mineira recebeu crítica de não ser francamente nacional, Almeida Garret (1799-1854) referindo-se à Gonzaga, representante desta Escola, escreveu:

Se houvesse, pela minha parte, de lhe fazer alguma censura só me queixaria não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que, em vez de nos debuxar no Brasil canas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde as situou (GARRET in BILAC & PASSOS, 1905, p. 24).

Com certeza a Escola Mineira foi influenciada pelo modelo português, e não poderia ser de outra forma, a começar pela língua e pelo estilo, passando pelos temas e maneira de versificar. Mas, da mesma forma que a Inconfidência Mineira não conseguiu

a independência política do Brasil, a Escola Mineira não conseguiu a independência literária e sim, deu um primeiro passo, para a emancipação. “O movimento iniciado em Minas foi abafado com sangue, sendo vítimas os poetas Cláudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Thomaz Antonio Gonzaga, que na *Marília de Dirceu* descreve a pungente realidade do seu amor e da sua desgraça” (Braga in BILAC & PASSOS, 1905, p. 25).

Teófilo Braga, português como Garret, compreendeu o papel da plêiade mineira, o crítico narra como viu aquele tempo.

No século XVIII, alguns poetas do Brasil visitaram a metrópole, ou aqui fixaram residência, a as *modinhas* acordaram a simpatia tradicional, as líras de Gonzaga suplantaram a insipidez das composições arcádicas; e a Viola de Lerenó, de Caldas Barbosa, que tanto irritava Bocage e Filinto, chegou a vulgarizar-se entre o povo... quando o século se apresenta exausto de vigor moral e de talento, é da colônia, que se agita na aspiração da sua independência, que vem a seiva das naturezas criadoras. (Braga in BILAC & PASSOS, 1905, p. 25).

Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891) organizou em 1868 um livro de título *Marília de Dirceu* tendo Gonzaga como tema. Nesta obra encontramos notas biográficas, juízos críticos de autores estrangeiros e brasileiros e líras escritas em resposta às de Gonzaga e acompanhadas de documentos históricos.

Outro texto que Joaquim Norberto traz anexo ao trabalho anterior são algumas líras atribuídas a D. Maria Joaquina Dorotheia de Seixas, a pretensa Marília, com o título de *Dirceu de Marília*. A obra é dividida em duas partes, a primeira intitulada *Amores* e a segunda parte *Saudades*.

Vae mais a presente edição acompanhada do *Dirceu de Marília*, cujas líras foram escriptas em resposta as suas na intenção de inteirar o poema lyrico de tam puros amores e tam amargas saudades sentidas em lúgubres masmorras, e que, pela aceitação que mereceram dos amadores, tinham-se tornado raras, pois esgotára-se há muito a grande edição que d'ellas se fez. (SILVA, 1862, p.4)

Não se sabe ao certo se são apócrifas ou originais, mas elas complementam a historia dos amores e saudades entre Marília e Dirceu. As respostas da autora soam como eco às palavras de Gonzaga, podemos ver como exemplo o que Dirceu diz na Lira I da primeira parte e como Marília o responde.

Eu, Marília, não sou nem um vaqueiro
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos soes queimado;
Tenho próprio casal e n'elle assisto,
Da-me vinho, legume, fruta, azeite,
Das brancas ovelhinhas tiro leite
E mais as finas lãs de que visto.
Graças, Marília bella,
Graças a minha estrella!
(Marília de Dirceu, Lira I Parte I)

Eu, Dirceu, não sou pastora
De abastado
Grosso gado;
Nem casal tenho que valha
A pena de ser notado;
Tenho minhas
Ovelhinhas
Da maior estimação;
Si não tens em mim riqueza
Tens um firme coração.
(Dirceu de Marília, Lira I, Parte I)

“Os versos de Gonzaga começaram a ter divulgação avulsa, no Brasil como em Portugal, em data anterior a 1792, ano em que veio a lume, em Lisboa, a primeira edição das Liras” (ARAÚJO, 1963, p. 138). E tiveram lugar de preferência em diversas coletâneas. No *Parnaso lusitano* editado por José da Fonseca em 1823 encontramos cinco delas. No *Parnaso Brasileiro* editado por Januário da Cunha Barbosa em 1829 nove liras e o soneto *Obrei quanto o discurso em guiava*.

A Marília de Dirceu acha-se traduzida em diversas línguas estrangeiras.
Os Srs. E. de Monglave e P. Chalas a traduziram em francez, mas em prosa.
Os Srs. Ruscalla em italiano, e Iffland em allemão.
Consta também que se acha traduzida em hespanhol e em inglez, mas não ainda publicadas as suas traducções. (SILVA, 1862, p.38)

Existe uma tradução latina de Sr. Dr. Antônio de Castro Lopes, citada na obra de Joaquim Norberto que aqui transcrevemos uma estrofe, da qual se desconhece a edição.

Rusticus haud, Amaryllis, ego, nec sole, geluque
Torridus, alterius qui servem armenta, bubulcus:
Fert oleum, fructus, fundus mihi, vina, legumen;
Lacte ovium vescor, tegit et me lana mearum:
Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi! (SILVA, 1862, p.38)

À poesia uniu-se o canto popular, “as cantigas mais queridas e que andavam na moda de seu tempo (...) d’onde ficava na reminiscência popular esse gérmen que veio a produzir a modinha do século XVIII. Como este elemento se ligou com a poesia é prova superior o typo das Lyras de Thomaz Antonio Gonzaga na sua *Marília de Dirceu*” (BRAGA, 1893, p. VII). O melodismo das liras é notório, “No seu rhythmo, tudo é harmonia, consonância, musica enfim, que incanta a imaginação e que melancolisa tam ternamente o espírito, não podia deixar de ser cara e bem cara a um povo inteiro, tam accessível ao sentimento, tam vivo de phantasia e tam propenso aos doces enlevos da musica.” (SILVA, 1862, p.22).

O texto da obra literária foi usado em música diversas vezes.

A primeira menção do uso do texto em música cabe à modinha *Marília teus olhos são réus e culpados*, publicada entre 1790 e 1810, manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Portugal na cota M.M. 1821//1-4, de autoria de Marcos Portugal, o possuidor anterior desse manuscrito foi Ernesto Vieira (1848-1915).

Em *Marília tu não conheces*, publicada no *Jornal de Modinhas* N. 9. “Sem indicação de autor. O nome da musa – Marília- não exclui a hipótese de tratar-se de um poema de Thomaz Antonio Gonzaga, ainda não compendiado nas inúmeras edições das suas liras” (ARAÚJO, 1963, p 72). O *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795, teve como editores dois franceses, Domingos Francisco Milcent, estampador de música e Pedro Anselmo Marchal, compositor e professor de música. Foi dedicado à princesa do Brasil, Carlota Joaquina. (ARAÚJO, 1963, p.70). Seus exemplares estavam disponíveis sempre no primeiro dia e no quinze de cada mês.²⁵ “onde as modinhas ocupam as preferências.” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 31). Da coleção do *Jornal* temos exemplares conservados em Londres, *British Library*, em *Oxford, Bodleian Library*, e em Lisboa, Biblioteca da Ajuda e Biblioteca Nacional. (ALBUQUERQUE, idem, p. 289-290).

O texto de Gonzaga tem uso em duas modinhas de salão publicadas no apêndice musical *Reise in Brasilien* colhidas em 1818²⁶, *Acaso são estes*, em São Paulo e *No regaço das venturas*, em Minas Gerais, “Conquanto seja difícil, senão impossível, identificar os autores da música dessas modinhas, todavia o poema da primeira está

²⁵ Segundo frontispício do *Jornal* em ARAÚJO, 1963, p.69.

²⁶ O *Reise in Brasilien* (1818) é composto de peças de salão recolhidas pelo Dr. Carl Martius em São Paulo, Minas Gerais e Bahia, e de melodias de índios da Amazônia.

autenticado com a assinatura **Gonsago** (sic) e figura no *Marília de Dirceu*²⁷ do mavioso poeta arcádico” (ARAÚJO, 1963, p. 132, grifo no original)

Quanto à segunda *No regaço da ventura*, muito embora o poema não tenha sido arrolado em qualquer das edições “Liras”, inclusive na recente edição crítica do Professor Rodrigues Lapa (I.N.L., Rio, 1957), onde se incluíram alguns poemas atribuídos a Gonzaga – Há no *Reise in Brasilien* o depoimento de Martius, que torna fora de dúvida a autoria gonzagueana do poema: O mais celebrado poeta de Minas é Gonzaga. (...). Além da “Marília de Dirceu”, muitas canções que, como aquela, são inspiradas pela doce musa dos infelizes. (ARAÚJO, 1963, p. 132)

Entre estas, está a canção que damos anexa – “No regaço etc.” que aqui ouvimos dos cantadores. Quando o Brasil tiver literatura independente, a Gonzaga caberá a glória de ter ensaiado os primeiros arpejos anacreônticos da lira, às margens idílicas do Rio Grande e do romântico Jequitinhonha. (ARAÚJO, idem, p. 133)

Em 1893 foi usado o texto das liras nas doze modinhas trazidas a lume no *Cancioneiro de Músicas Populares* de Cesar das Neves²⁸. A tabela a seguir, apresenta a relação das árias e as liras correspondentes utilizadas nesta coleção:

Tabela 1- Relação das árias e as liras correspondentes.

Numeração das Árias - conforme Neves	Incipit do texto	Lira correspondente da Parte II, conforme a Edição de 1824 da Typografia de J. F.M. de Campos²⁹
Ária I	Sucede, Marília Bela	Lira 3
Ária II	Já, já me vai, Marília, branquejando.	Lira 4
Ária III	Os mares, minha bela, não se movem.	Lira 5
Ária IV	De que te queixas?	Lira 6
Ária V	Eu vejo, ó minha bela, aquele númen	Lira 8
Ária VI	A estas horas	Lira 9

²⁷ Parte I, lira V

²⁸ Ver anexo II

²⁹ Essa edição é a mais antiga da PARTE II disponível.

Ária VII	Arde o velho barril, arde a cabeça.	Lira 10
Ária VIII	Ah! Marília, que tormento.	Lira 12
Ária IX	Alma digna de mil avós augustos!	Lira 14
Ária X	Vejo, Marília	Lira 16
Ária XI	Por morto, Marília.	Lira 22
Ária XII	Se o vasto mar se encapela	Lira 32

Em 1965 Osvaldo Lacerda³⁰, compositor paulista, fez uma harmonização para canto e piano da obra que originalmente foi escrita com acompanhamento de viola e guitarra, baseada na transcrição feita por Cesar das Neves.

O uso mais recente do texto das liras de Gonzaga é do próprio Lacerda, que no ano de 1991 utiliza o texto da lira XX da Parte I, *Em uma frondosa Roseira* em uma canção para canto e piano.

1.3 O *Cancioneiro* de César das Neves e o problema da autoria musical.

O *Cancioneiro de Músicas Populares* de Cesar das Neves foi uma coleção recolhida e transcrita para canto e piano lançado pela Typographia Occidental, na cidade do Porto, Portugal no ano de 1893.

A importância dessa obra de Cesar das Neves é impar. Teve como modelo os primeiros estudos sobre música portuguesa³¹ e nela podemos ter conhecimento através de transcrições musicais de várias melodias e formas de dança de salão que são exemplificadas e explicadas no rodapé dos volumes,³² que “remetem especialmente para um Portugal rural, procurando formas arcaicas de música e traduzindo-as para um público mais erudito.” (SARDO, [S.d],p.418).

³⁰ Não será abordada nesta pesquisa a harmonização do Lacerda, pois a mesma se distancia da linguagem a ser pesquisada.

³¹ “O primeiro trabalho deste teor que se conhece é publicado por Adelino António Neves e Melo (1846-1912), em 1872 (Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição), num formato claramente inspirado em colectâneas provindas dos estudos sobre literatura oral e etnografia. Almeida Garrett, que tinha publicado o *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, entre 1843 (vol. 1) e 1851 (vols. 2 e 3), assim como Teófilo Braga e José Leite de Vasconcelos, constituíram modelos importantes não só para Neves e Melo como também para César das Neves (1841-1920) e Gualdino Campos (1847- 1919), que, em 1893, 1895 e 1898, publicaram os três volumes do *Cancioneiro de Músicas Populares*, inicialmente editado em fascículos quinzenais” (SARDO, [S.d],p.417)

³² Estas recebem um sub-título de Choreografica.

Segundo sua folha de rosto, contém diversos gêneros musicais provenientes de todo território português: canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, “hymnos nacionaes”, cantos patrióticos, cânticos litúrgicos “popularizados”, canções políticas, cantilenas, cantos marítimos, etc. E cançonetas estrangeiras “vulgarizadas” em Portugal. Temos aqui uma espécie de classificação para as diferentes transcrições. Canção é um termo com muitas aplicações, sinônimo de poema oral com acompanhamento musical, também sinônimo de cantiga (ALVES, 2008, p.26). “É uma curta composição poética, ligeira e viva, muitas vezes satírica e maliciosa (BILAC & PASSOS, 2012, p.102). Peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular (SADIE, 1994, p.160). Temos vários exemplos diferenciados quanto ao uso, incluindo canções das ruas com temas mais populares ou da cidade; canções do campo, com temas rurais.

Serenata um termo é usado para uma canção cantada à noite, com acompanhamento instrumental, são canções geralmente entoadas à noite ou ao ar livre por um galanteador sob a janela da amada (SADIE, 1994, p.161). O fado costuma ser cantado com instrumentos do tipo da guitarra, que executam ritmos cruzados sobre a melodia vocal; a forma é habitualmente estrófica, e as canções podem incluir material improvisado (SADIE, 1994, p.309). Romance, palavra que, na Itália e na Espanha, há muito significava uma canção do tipo balada, aqui, implicava uma canção sentimental e sem afetações, às vezes de caráter arcaizante. (SADIE, 1994, p.161). O “Hino é uma composição poética, acompanhada ou não de música, em que se exalta alguém, ou se celebra algum acontecimento, e com que se excitam os ânimos por uma entoação forte e elevada” (BILAC & PASSOS, 2012 p.102), temos como exemplo aqui os Hinos nacionais que eram os cânticos oficiais do país, ou homenagem à pátria. Cântico, de que se não pode dar uma definição precisa, é toda a expressão poética e subjetiva de amor, de alegria, de entusiasmo, de gratidão (BILAC & PASSOS, 2012, p.102), aqui se inserem os Cânticos patrióticos que eram populares e cantavam os fatos ligados à pátria, muito similar às canções políticas e os Cantos litúrgicos, usados nos ofícios da igreja. Cantilena é uma palavra latina significando “canção” ou “melodia”, usada de forma variada na Idade Média para referir-se ao cantochão e à monodia não eclesiástica (SADIE, 1994, p.165). Temos por fim a Chula que é uma dança e canção popular, em forma binária, ritmos sincopados e acompanhamento de violão (SADIE, 1994, p.196).



Figura 3- Folha de rosto, *Cancioneiro de Musicas Populares*.

Para a recolha das obras para este trabalho Cesar das Neves se valeu da colaboração de correspondentes em diversas localidades de Portugal, e mesmo nas então colônias portuguesas, que lhes enviavam exemplares transcritos de música local. (SARDO, [S.d],p.419)

O 1º volume foi prefaciado por Teófilo Braga (1843- 1924) e a parte poética foi coordenada por Gualdino dos Campos (1847-1919). Nele se encontram as transcrições dos números I e II do ciclo de *Marília de Dirceu* feitas por Cesar das Neves³³. Este volume contém as canções de número 1 a 155, com 307 páginas.

Dentre os itens musicais encontrados no volume um do *Cancioneiro*, temos o *Hymno Nacional* português, música e letra de D. Pedro IV, composição de 1822, que anteriormente teve o título de *Hymno Imperial Constitucional*, *Hymno da Carta* e depois oficialmente considerado o *Hino Nacional* “e por isso obrigado em todas as solenidades públicas” (NEVES, 1893, p. 43). A adaptação incluída no *Cancioneiro* é do senhor D. Carlos, mas o hino recebeu outras, segundo Neves, “fantasiadas e com variações horríveis, talvez com a intenção de lisongear o autor a quem eram dedicadas” (NEVES, 1893, p. 43). A música do hino foi usada com diversas outras poesias (Inclusive uma de Cesar das Neves) e para outras ocasiões.³⁴ Temos uma edição do *Hino Nacional Brasileiro* com a música de Francisco Manuel da Silva, páginas 282 a 285 do *Cancioneiro* que foi escrito por ocasião da abdicação de D. Pedro I em favor de seu filho Pedro D’Alcântara em 7 de Abril.

³³ Páginas 226 a 229, ária I e 253 ária II.

³⁴ (NEVES, 1895, p.44)

Marcos Portugal figura no *Cancioneiro* com a composição do *Hymno Patriótico da Nação Portuguesa* oferecido ao príncipe Regente D. João VI, “quando este se retirou para o Brasil, por causa da invasão (sic) dos franceses.” (Neves, 1893, p.92)

Segundo Cesar das Neves, a música *Sucede Marília bela* foi muito cantada nos concertos em família³⁵ e popular em Portugal e no Brasil (NEVES, 1893, p. XV) Os manuscritos foram cedidos a ele pelo professor do Porto, Augusto Luso da Silva e não traziam o nome do autor. Cesar das Neves informa em nota do seu *Cancioneiro de Musicas Populares*, que “os originais eram litografados³⁶ em caracteres manuscritos e vinham escritos na clave de soprano, com o acompanhamento de viola e guitarra, como era de uso nos fins do século XVIII e princípios do XIX. Depois desta menção, não temos mais nenhuma notícia na história do originais que se perderam, atribui a autoria a Marcos Portugal. “Teófilo Braga, porém, é mais positivo quando afirma que “algumas das Lyras da **Marília** foram postas em música nos princípios do século XIX por Marcos Portugal”. (BRAGA, 1901, p.620, grifo no original).

No volume II do *Cancioneiro*, edição de 1893, encontram-se as demais árias de *Marília de Dirceu* (III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI e XII). “Terminam aqui as doze árias da segunda parte do poema *Marília de Dirceu* que possuímos, e cuja música nos parece ser de Marcos Portugal, um dos mais ilustres músicos portugueses.” (NEVES, 1893, p.299). Este volume contém as canções de numero 156 a 335, com 302 páginas.

Neste volume notamos a preocupação de informar algumas trocas culturais entre Portugal e outros países (inclusive com o Brasil, antes colônia), como exemplo temos a *Marselhesa*, canto nacional francês, composição de Rouget de l’Isle, a canção brasileira *Dá-me um sorriso* recolhida em 1870 e o lundu advindo do Brasil *Ai que riso me dá*. Encontramos dedicado “às damas da colônia Portuguesa no Brasil”, o *Hymno Nacional Portuguez*, com o título *A Portuguesa*. O *Hymno Nacional Hespanhol*, vulgo *Hymno del Riego*, que possui este título em homenagem ao General Riego, chefe da revolução militar de 1812. “Quando em 1816 a causa constitucional triunfou e Fernando VII jurou solenemente a constituição, este Hino tornou-se nacional” (NEVES, 1893, p.245)

No terceiro volume é conhecido o motivo da pesquisa que resultou no *Cancioneiro*. Foi a necessidade de criar uma arte musical nacional tendo como base o cancioneiro popular “e tinham como objectivo não só o registo mas, sobretudo, a

³⁵ Neves as chamam de árias de sala.

³⁶ A litografia é o processo de reproduzir por impressão os desenhos traçados numa pedra calcária especial (pedra litográfica). Modernamente, a pedra litográfica é substituída por placa de zinco ou alumínio.

divulgação de um repertório que, por ser português e fazer parte da tradição, deveria ser difundido e preservado” (SARDO, [S.d],p.420). Isso foi procurado em vários países europeus, como na Espanha, onde em 1891 Filipe Pedrell publicou seu livro *Por Nuestra Musica*, onde afirma que “todos os países deverão estabelecer o seu systema musical sobre a base do canto popular nacional” (NEVES, 1898, p. 7). Manuel Ramos segue a mesma linha de pensamento e a reafirma: “É evidente que todo movimento nacionalista pressupõe o conhecimento do cancioneiro, cuja inventariação constitui o prelúdio indispensável de toda a renovação musical” (RAMOS in NEVES, 1893, p.7).

Uma das peças mais interessantes neste volume do *Cancioneiro* é a ária³⁷ *O Cantor Cosmopolita*, uma ária de sala muito antiga e muito vulgar na época, de caráter jocoso, traz o riso e a onomatopéia como efeito dramático, recurso usado em óperas de Antonio José da Silva (1705-1739) e não muito comum no repertório das salas.

O *Cancioneiro* de Cesar das Neves trouxe canções muito antigas como a do *Figueiral* e algumas composições individuais como a *Marília de Dirceu*. No terceiro volume temos as canções de número 336 a 622 e vem com 305 páginas.

1.4 Marcos Portugal e a atribuição da autoria

Marcos Antônio Portugal (1762-1830) é citado por Mozart de Araújo ao lado dos compositores de ópera que compunham moda, a duo ou a solo como João de Souza Carvalho (1745-1798) seu mestre de composição no Real Seminário da Patriarcal de Lisboa e Antônio Leal Moreira (1758-1819). Ele foi autor de inúmeras óperas levadas à cena em capitais europeias e é considerado o maior dos compositores portugueses.

Foi compositor e organista da Sé Patriarcal de Lisboa, e maestro do Teatro do Salitre de 1784 a 1792 (MARQUES in CRANMER, 2012, p. 64) onde compôs ao estilo da ópera italiana. As modinhas por ele compostas datam aparentemente deste período (CRANMER, 2006, p.5) “Theophilo Braga credita Marcos Portugal por ter introduzido o costume de cantar em português nos teatros líricos” (IDEM). Braga porém se esquece que desde a década de 1730 se canta em português nos teatros do mundo luso-brasileiro, haja visto a produção de Antônio José da Silva (1705-1739) que entre 1733 e 1738 estreou no Bairro Alto em Lisboa oito óperas em língua portuguesa, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774).³⁸ Além de

³⁷ (NEVES, 1895, p.19)

³⁸ C. f. LIMA, 2013.

apresentações no Brasil colonial com manuscritos de Teixeira. “Há indícios, ainda, de que tais manuscritos possam ter circulado pelo Brasil. Desde a década de 1760 que há registros de apresentação das óperas de Antônio José da Silva pelo Brasil.” (PÁSCOA in VOLPE, 2010, p.152). A circulação dessas obras e o uso do canto em português podem apontar segundo Pascoa “para a busca de elementos tradicionais e nacionais, em meio à fixação de um teatro lusófono num mercado predominantemente de lavra italiana.” (PÁSCOA in VOLPE, Idem, p.154).

O período em que Marcos Portugal viveu na Itália compondo óperas lhe rendeu fama internacional. Retornou a Lisboa, em 1800, tornou-se Mestre de Solfa no Real Seminário da Patriarcal, compositor e diretor musical do Teatro São Carlos.³⁹

Em 1811, parte para o Brasil convocado pelo príncipe regente, futuro D. João VI onde se encontraria com a família Real.

Nesse contexto, em 1810, Marcos Portugal foi convocado por D. João para se juntar ao serviço régio no Brasil. Essa convocatória foi reforçada em 7 de janeiro de 1811, com ordem expressa de que o mesmo “deve partir na primeira Embarcação que sair para a referida Corte”. Marcos Portugal partiu de Lisboa em meados de março de 1811, na fragata Princesa Carlota Joaquina, e chegou ao Rio de Janeiro em 11 de junho. A bordo seguia também Luís Joaquim dos Santos Marrocos, ajudante das reais bibliotecas, que documentou a presença de Marcos Portugal na fragata. (NETO, 2013, p. 89)

É nomeado Mestre de Música das Suas Altezas Reais e Compositor Real, nesta última atividade fora sobretudo um compositor de teatro, mas no Brasil teve de escrever constantemente música religiosa (SARRAUTE, 1979, p.123). Assumiu também a função de supervisão dos espetáculos que tivesse a presença da Família Real, “cabendo-lhe verificar a qualidade dos instrumentistas, cantores, e do argumento do texto da ópera em questão, conferindo assim um caráter extraordinário às cerimônias nas quais o príncipe regente comparecesse aos teatros públicos. No ano de 1811, isso se resumia ao Real Teatro, que era a antiga Casa da Ópera de Manuel Luís Ferreira junto ao Largo do Paço.” (NETO, 2013, p.90). Durante o Reinado de D. João VI e D. Pedro I, Marcos Portugal residiu no Rio de Janeiro onde viveu os últimos anos de sua vida, ou seja, de 1811 a 1830.

Das suas obras mais importantes temos a ópera bufa *L'oro non compra amore* (1804), a *Missa Grande* (1790), as *Matinas da Conceição* (1802) e o *Te Deum* (1802). Destacamos a composição do *Hino da Independência do Brasil*, último hino composto

³⁹ C.f. CRANMER, 2004.

por Marcos Portugal, foi feito para as cerimônias de aclamação do Imperador a 12 de outubro de 1822. O hino utiliza o mesmo texto de autoria de Evaristo Ferreira da Veiga (1799-1837), que tinha o título de *Hino Constitucional Brasiliense* e foi empregado no *Hino da Independência* composto por D. Pedro I, que permanece hoje como *Hino da Independência* oficial (PACHECO in CRANMER, 2012, p. 294-295).

Das modinhas compostas por Marcos Portugal, nove figuram no *Jornal de Modinhas* (1792-95)⁴⁰, além destas, “foram identificadas até agora apenas três modinhas de atribuição segura. *Sinto Amor, de dia em dia* para duas vozes e piano-forte, *Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras* (1801), *Quando minha Márcia bela e Marília*, e *Teus olhos* (ambas para uma voz e piano-forte)” (CRANMER, 2004, p.399). “Marcos Portugal usava em suas músicas os nomes mais variados. Um dos biógrafos – Manoel Pereira Peixoto d’Almeida Carvalhaes – aponta nada menos que 19 formas e grafias diferentes, usadas pelo orgulhoso compositor luso. Marcos Antonio é o nome que figura em suas primeiras obras.” (ARAÚJO, 1963, p. 75).

O problema da autoria atribuída a Marcos Portugal ao conjunto de modinhas de *Marília de Dirceu* como vimos, foi iniciado por Cesar das Neves e Teófilo Braga que se basearam nos manuscritos usados por Cesar das Neves para fazer sua transcrição para canto e piano. A assertiva de Teófilo Braga é silente em fontes e apenas nos informa que “algumas das lyras da *Marília* foram postas em música nos princípios do século XIX por Marcos Portugal”⁴¹. A afirmação seguiu corroborada por Mozart de Araújo, que se fundamentou no catálogo de próprio punho elaborado por Marcos Portugal e citado por Ernesto Vieira (VIEIRA, 1900, p.215) que afirmava ter composto “muitas árias⁴²” entre 1785 e 1792⁴³, “sem que se mencione, neste como em outros catálogos do famoso músico, a existência de quaisquer outras composições desse gênero, devidas a Marcos” (ARAÚJO, 1963, p.139).

É possível que o compositor luso-brasileiro tenha findado a composição da maioria de suas modinhas no ano de 1792, “uma vez que Marcos Portugal passou os anos de 1793 a 1800, sobretudo em Itália, onde se dedicou à composição de óperas italianas” (CRANMER, 2006, p.7). Crammer discute a autoria dessas modinhas, e acredita que não são de Marcos Portugal, pois seriam muito simples e não pertencem ao

⁴⁰ C.f. Os dados essenciais sobre estas modinhas estão no Quadro I apresentado em CRANMER, 2004, p.399.

⁴¹ BRAGA, 1963, p.620

⁴² Aqui o termo ária está sendo tratado como estilo, que se remete sempre a monodia.

⁴³ A frase da *Relação Autógrafa* completa é: “muitas Arias, Duettos, Tercetos, e outras peças soltas, que não é possível lembrar” (CRANMER 2004, p.402).

estilo do compositor português: “Estilisticamente, sem querer, de maneira nenhuma desvalorizar um conjunto de modinhas francamente bonitas, pouco se assemelham aos exemplos conhecidos de Marcos Portugal, que mostram sempre uma maior sofisticação” (CRANMER, 2012 p.402).

É no âmbito de ária simples que se encontram semelhanças estilísticas da escrita do compositor luso-brasileiro no ciclo de modinhas transcrito por Neves. Observando a semelhança melódica e de tonalidade da ária II com a modinha *Cuidados, tristes cuidados* (1793) percebe-se que a questão da autoria não veio por acaso e sim de um contexto histórico e estilístico similar.

Ária II
Já, já me vai, Marília, branquejando

Andante moderato

1. Já já me vai Ma-ri - lia bran-que - jan-do lou - ro ca-be-lo que cir-cu-la a
5 tes-ta es - te mes-mo. que al-ve-ja vem ca - in-do e pou - co já _____ me.
10

Figura 4- Ária II

28 *No. 12* *Del Signor Marcos Antonio.*
a Voce
Sola
Cuidados tristes cuidados vo aonde esta mar
bem cuidados tristes cui da dos vo aonde esta mar bem di

Figura 5- *Cuidados, tristes cuidados*. Marcos Portugal

Semelhança e simplicidade encontrada também em *Marília teus olhos são réus e culpados*, publicada entre 1790 e 1810, manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Portugal, onde Marcos Portugal utiliza texto da lira IV da Parte I. Essa mesma modinha foi incluída, antes do ciclo em questão, na coleção da integral das modinhas atualmente conhecidas da autoria do compositor luso-brasileiro⁴⁴, e pode ter contribuído para a atribuição da autoria pela sua semelhança e o uso do texto de Gonzaga.

A sofisticação da escrita de Marcos Portugal mencionada anteriormente é a escrita a duas vozes, acompanhamento de instrumento de teclas, ornamentação vocal mais elaborada, influências italianas, traços de escrita orquestral, que sugere redução de peças utilizadas em âmbito maiores como o entremez, temáticas que abordam o amor e certa brejeirice e forma musical que varia da ária simples à estrutura bi-partida, com estrofe e refrão (CRANMER, 2006, p.9).

Esta difere das modinhas e lundus levados à Portugal por Domingos Caldas Barbosa, “valorizados pelo fascínio de sua “molleza americana” (TINHORÃO, 2010, p. 125), e “mais do que alguma particularidade da música propriamente dita, o que de fato chamou a atenção nas modinhas foi a novidade de “versejar para as mulheres” em letras que traduziam “as imprudências e liberdade do amor” e levavam a encantar “com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas” (TINHORÃO, 2010, p. 123).

Depois do sucesso alcançado pelo poeta-cantor, o sincopado das modinhas e lundus começa a desaparecer nas composições escritas, pois passaram a ser utilizados pelos compositores de escola.

Em Portugal, aliás, essa originalidade estava destinada a durar pouco porque, ante o sucesso alcançado na corte pelo poeta-compositor brasileiro, as modinhas e lundus, valorizados pelo fascínio de sua “molleza americana”, passaram a ser cultivadas por compositores de escola e no moento mesmo em que imperava avasaladora, a influência do *bel canto* instituído pela ópera italiana. E assim, quando a partir de 1792 começa a ser editada por A. Marchal Milcent em Lisboa o *Jornal de Modinhas* (que continuaria até 1795), a tafalaria brasileira dos sincopados das modinhas e dos lundus cantados por Domingos Caldas Barbosa havia desaparecido nas composições escritas, em que o editor era francês, os autores portugueses e a música quase sempre italiana. (TINHORÃO, 2010, p. 125)

Segundo Sardo “a música é inevitavelmente alterada para corresponder às expectativas do novo público e, por consequência, eruditizada. Assim, a maioria dos

⁴⁴ Cranmer 2006.

trabalhos produzidos nesta altura expõe um resultado final que combina a transcrição de um texto e de uma melodia – o contributo do povo – à qual se acrescenta uma harmonização feita pelo investigador e que se destina a ser interpretada ao piano.” (SARDO, [S.D.], p.421), e ainda em relação à adaptação do repertório afirma:

A linguagem das harmonizações, claramente preparadas para ornamentar os serões sociais ou familiares, denota justamente essa tentativa de eruditização da música, ao que acresce o facto de terem sido excluídos todos os exemplos de música vocal polifónica, provavelmente por não se adequarem às funções sociais a que o repertório se propunha. O facto de todas as transcrições do Cancioneiro de Músicas Populares serem dedicadas a senhoras e meninas da aristocracia ou da burguesia portuguesa corrobora ainda esse argumento. (IDEM).

Tinhorão aponta que no Brasil em consequência dessa erudição, a modinha e o lundu passam por uma evolução, e é neste contexto que se acredita estar inserido o conjunto de modinhas de *Marília de Dirceu*, “onde a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas (onde em meados de Oitocentos o piano romântico desbancaria o cravo classico) (IDEM), daí a funcionalidade e talvez o motivo das transcrições para piano realizados por Cesar das Neves.

2. Análise interpretativa de *Marília de Dirceu*: Aspectos textuais e musicais

A interpretação da música vocal, incluindo os cancioneiros nacionais tem alcançado gradativo interesse por parte dos pesquisadores.⁴⁵ Esses estudos se utilizam geralmente da análise interpretativa que é normalmente usada por cantores e instrumentistas no sentido de observar elementos que venham a colaborar na interpretação musical. Os elementos ou problemas e suas soluções abordados no ciclo de modinhas em estudo são: o contexto histórico de uso das modinhas, sua emissão vocal, a pronúncia do português brasileiro no século XVIII e os instrumentos usados na execução. Serão organizados os argumentos, ideias e informações estratégicas encontradas nas árias, determinando assim, para cada conjunto de informação um *locus*, usando o que o texto verbal nos dá como contribuição para a interpretação musical.

Para a performance em linhas gerais é preciso lembrar que as modinhas eram executadas em salas residenciais, e salas burguesas (TINHORÃO, 2010, p.125) por isso a nomeação “árias de sala” (NEVES, 1893, p. XV).

Com relação à pronúncia pode se observar o pressuposto da variação, característica comum em todas as línguas vivas. “Seria obviamente absurdo imaginar que nessas épocas passadas não houvesse, tal como hoje, variação social e regional na língua” (CARDEIRA, 2009, p.20). Mesmo não sendo ponto estabelecido, a boa pronúncia é algo desejável, “um perfeito cantor deve, além de ser conhecedor da língua em que canta saber pronunciar e acentuar perfeitamente as palavras, compreender o seu precioso significado, para saber aproveitar de todas as finezas do estilo”. (FACHINETTI *apud* PACHECO, 2009, p.257). Pacheco aponta que o português brasileiro oitocentista diverge também do padrão moderno tanto brasileiro quanto português. (PACHECO, 2009, p.286)⁴⁶. Também se leva em conta o grau de erudição da peça executada e do executante, onde as canções populares tiveram pronúncia mais próxima da fala dos brasileiros nativos e dos negros, enquanto as canções de elite tiveram uma pronúncia mais próxima dos portugueses, sofrendo ainda a influência da fonética da língua italiana, representada pelos cantores italianos, tanto como intérpretes quanto como professores (PACHECO, 2009, p.292), o que levou o intérprete a cantar em um português italianizado. “Mesmo assim ainda não é possível determinar

⁴⁵ C.f. (ALIVERTI, 2003) (HUE, 2001) (MORAIS, 2003) (SANTOS, 2006)

⁴⁶ Pacheco nos oferece uma visão de variações na pronúncia de palavras que foram surgindo entre o português lusitano e o brasileiro, c.f. PACHECO 2009, p 288-290.

exatamente qual teria sido a pronúncia antiga do português cantado”. (Idem) Para ter uma ideia em relação às variações em relação ao padrão português cantado, se sugere observar o que nos apresenta o professor Pacheco.⁴⁷

O s chiado poderia ser empregado nas peças de caráter mais erudito e que tenham grande influência do meio português, como as modinhas daquele país e as canções da corte. O s puro poderia ser empregado nas peças mais populares como os lundus e nas peças eruditos de forte influência italiana como as cantatas e elogios, nas quais certamente atuavam cantores italianos.

O l em final de palavras ou sílaba deveria ser pronunciado [l] nas peças de caráter mais erudito.⁴⁸

Todos os r deveriam ter a língua como ponto de articulação. O r final não deveria ser pronunciado em músicas com forte influência africana;

O u pretónico deveria ser pronunciado muito fechado: [u]

Quanto mais popular maior o grau de nasalização das vogais nasais. (PACHECO, 2009, p. 294)

O acompanhamento das modinhas tanto em Portugal quanto no Brasil apresentam várias questões sobre a interpretação. “As partituras oferecem apenas um esboço do que se deve fazer – prática, aliás, corrente no período histórico em questão” (PACHECO, 2012, p. 84) e vinham com um grau de dificuldade mais acessível a um público amador “para a prática de execução musical doméstica, divulgando, por um lado, as práticas musicais europeias da época, designadamente a música de salão e, por outro, a música de cariz nacional do gosto do grande público, como as modinhas e mais tarde o fado, difundindo predominantemente obras de compositores portugueses.” (ALBUQUERQUE, 2015, p.11). A introdução instrumental no acompanhamento não é escrita, “o que implica uma introdução “improvisada” (entre outros motivos, para dar o tom) com base, em principio, nos quatro primeiros compassos” (CRANMER, 2004, p.399).

No ciclo de modinhas em questão, elas aparecem em clave de soprano (sol na 2ª linha) com a linha do baixo resolvida. Os interpretes realizavam esta linha do baixo com o instrumento de sua preferência, destacando aqui a prática da improvisação. “Não podemos perder que, como qualquer composição vocal deste período, a modinha podia sofrer improvisação e variação” (PACHECO, 2012, p. 86), principalmente por ser estrófica, a melodia deve ser variada, pois terá diversas repetições.

Na edição de Neves observa-se a escrita para piano comum à época, onde a “maioria das edições portuguesas destinava-se ao piano, uma vez que este instrumento

⁴⁷ Levando em conta as normas publicadas na revista *Opus*, v.13, n.2 (KAYAMA et al., 2007)

⁴⁸ Esta pronúncia do l ainda é defendida nas normas do Primeiro congresso da Língua Nacional Cantata de 1937.

se tornara muito popular nas casas burguesas, por permitir, pelas suas possibilidades orquestrais, reproduzir, através de reduções e arranjos, toda a música sinfónica e dramática representada nas salas de espetáculo públicas da época, e ainda pelas suas capacidades expressivas que possibilitavam a execução de diversos níveis de intensidade sonora”. (ALBUQUERQUE, 2015, p.11)

The image shows a musical score for the aria 'MARILIA DE DIRCEU'. The title is centered at the top. Below it, 'ARIA' is written. To the left, there is a reference: 'A Ex. -> Suc. Confessa de Vinhaes:'. To the right, it says 'Poeta de Thomaz Antonio Gonzaga. Lyrica iv. Parte u.'. The tempo is marked 'Adagio matriso'. The score is for piano, with a treble and bass clef. The lyrics are: 'Suc - ce - de, Ma - ri - lia bel - la, à me -'. The page number '116' is on the left side of the score.

Figura 6-Trecho da ária I de *Marília de Dirceu*

“A modinha se apresentava, muito comumente, com o acompanhamento do dueto viola/violão. Na descrição do instrumental por Cesar das Neves a *viola d’arame* é instrumento citado em diversas regiões.” (NOGEIRA, 2008, p. 50). O próprio Neves aponta a preferência pela guitarra “antes da vulgarização do piano era a guitarra o instrumento favorito nas salas para acompanhar as canções, os madrigais e outros cantos da época; as senhoras dedicavam-se a estudar este instrumento, como o clavicembalo, o manicórdio e o psaltério” (NEVES, 1895, p. XV).

As doze árias de *Marília de Dirceu*, por exemplo, tinham como acompanhamento a viola e a guitarra como eram de uso nos fins do século XVIII e princípios do XIX. (ARAÚJO, 1963, p. 138).

Para a melhor execução eram usadas de preferência duas guitarras, uma tocava a linha do baixo, numa espécie de arpejo, enquanto a outra improvisava sobre ele. (PACHECO, 2012 p.86). Um exemplo próximo de como isso podia acontecer pode ser visto na modinha *Perdoar com condições* de Marcos Portugal, onde se vê o uso de dois bandolins, instrumento muito comum no meio musical luso-brasileiro, esquecido e não associado às modinhas nos dias de hoje. (PACHECO, 2013, p.87).

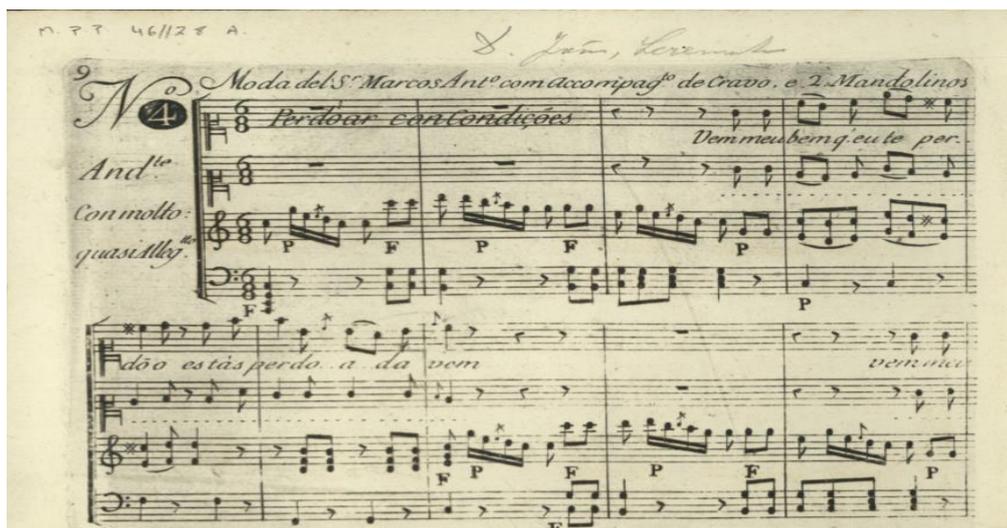


Figura 7- Trecho de *Perdoar com condições*, Marcos Portugal.

Nogueira nos informa sobre o começo da história da viola que:

“No estudo denominado organologia, a viola é instrumento da família das guitarras, portanto, cordofone com extensão de braço. Dos instrumentos que recebem tal classificação, temos conhecimentos de alaúdes e violas que nos chegaram.” (NOGUEIRRA, 2008. 16).

Em linha geral, havia dois instrumentos da mesma família dos cordofones dedilhados na Península Ibérica entre os séculos XV e XVI além do alaúde: a guitarra e *vihuela*. A primeira possuía quatro ordens de cordas e era mais utilizada para o acompanhamento de danças e romances com toque rasgado. Já a *vihuela* tinha seis ordens e era mais utilizada para o toque ponteadado, sendo instrumento mais palaciano e da música erudita. Ambos os instrumentos herdaram a forma da guitarra latina das Cantigas. (Oliveira apud MARTINS 2005, p. 15). As cantigas em questão são as canções monofônicas medievais da Espanha e Portugal (SADIE, 2009, p.165).

A diferença entre a guitarra e a *vihuela* além de sonora se percebe no uso. “A guitarra, embora na mesma linha musical da *vihuela*, tinha sem dúvida caráter mais popular do que esta e, pelo seu tamanho inferior, menor sonoridade, número de cordas e extensão, não se prestava para a música complexa escrita para aquele erudito instrumento, que desempenhou aqui o papel que na Europa em geral coube ao alaúde (com o qual, de resto, como dissemos, ela se pode por vários aspectos comparar, e da qual podia utilizar a tablatura)” (OLIVEIRA, 1982, p.183). Tinhorão esclarece sobre este instrumento da seguinte forma:

O que todos os exemplos de cantigas urbanas entoadas a solo por aqueles inícios do século XVI revelam em comum [...] era o acompanhamento ao som de viola. É bem verdade que tais indicações, tiradas principalmente de textos do teatro vicentino e pós vicentino, não chegam a fornecer pormenores sobre o instrumento, mas, por certas particularidades das situações descritas, pode supor-se – com boa probabilidade de acerto – [...] a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na vihuela espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos como Garcia de Resende, com suas seis ordens de cordas [...]. Pois, ao lado desta [...] apareceriam então as violas mais simples, chamadas às vezes de guitarras, menores no tamanho e com número de cordas reduzido, geralmente a quatro ordens. (TINHORÃO apud MARTINS 2005, p. 17-18)

Segundo o português Oliveira, a guitarra acaba sendo substituída pelo violão, nos fins do XVIII. “Nos fins do século XVIII, esta ‘guitarra’ é, por toda a Europa, substituída pelo instrumento a que aí hoje se dá esse nome – que é o nosso violão –, com seis cordas de tripa simples [...]; a velha viola extingue-se por quase toda a Europa, e nosso instrumento é uma das suas raras sobrevivências”. (OLIVEIRA apud MARTINS 2005, p.17).

Apesar da preferência pelos instrumentos de cordas dedilhadas, as modinhas podiam ser executadas com qualquer instrumental disponível nas salas da época; guitarras, cravos, bandolins, violino, flauta, harpa e percussão. (PACHECO, 2013, p.87).

A organização estrutural da coletânea apresenta um panorama da obra para a análise:

Tabela 2- organização estrutural da coletânea.

Título	Incipit do texto	Tonalidade	Andamento	Tessitura da voz	Dedicatória e observação.
Ária I	Sucedee, Marília Bela.	Fá menor, utilizada somente nesta ária,	<i>Adagio mavioso</i> com alteração para <i>Allegretto</i> no compasso 13	Possui tessitura média, do Dó central do piano até o Ré 4.	Não possui.
Ária II	Já, já, me vai, Marília,	Lá menor tonalidade	<i>Andante</i> <i>moderato</i>	Tessitura: do Mi 3 ao Fá 4.	À Exma Sra. D. A. Júlia de Souza Magalhães

	branquejando.	repetida na ária XII.			Figueiredo. Dita como Lyrica V. Parte II na realidade Parte II, Lira 4.
Ária III	Os mares, minha bela, não se movem.	Foi escrita em Bb maior e acompanhado de sua relativa menor foi a tonalidade mais usada pelo autor (cinco vezes)	<i>Andante.</i>	Tessitura: fá 3 a sol 4	À Exma Sra. D. Maria Hermínia de Santa Gertrudes Ferreira. Nota de rodapé: “Continuado do 1º volume, páginas 226 e 253.” Trata-se de uma referência às duas canções anteriores, publicadas no 1º volume de Cesar das Neves.
Ária IV	De que te queixas?	Sol menor	<i>andantino</i>	Re 3 a MI 4.	À Ex. Sra. D. Emilia Nunes de Paiva. A única dificuldade técnica pode ser a necessidade de criação de cadência no compasso 10, onde está grafado <i>colla voce</i> .
Ária V	Eu vejo, ó minha bela, aquele númen	Fá maior	<i>allegro moderato,</i>	Lá 2 ao lá 4	À Exm. Sra. D. Amelia de Lima Cruz.
Ária VI	A estas horas	Si bemol	<i>Andante moderato</i>	Fá 3 a fá 4.	Dedicatória À Exm. Sra. D. Mary Clare de Faria e Vasconcelos.
Ária VII	Arde o velho barril, arde a cabeça.	Fá maior	<i>andante grazioso</i>	Possui tessitura central: ré 3 a fá 4.	À Exma. Sra. D.Silvina de Castro Magalhães.

Ária VIII	Ah! Marília, que tormento.	Sol menor	<i>andante</i>	Possui tessitura média aguda: fá 3 a sol 4.	À Exma. Sra. D. Amelina Camarinha S. Fernandes.
Ária IX	Alma digna de mil avós augustos!	Si bemol	<i>adagio</i>	Tessitura: Ré 3 a Sol 4.	À Exma. Sra. D. Maria Isabel de Souza Loureiro
Ária X	Vejo, Marília	Lá maior,	<i>andantino</i>	Mi 3 ao Lá 4.	À Exma. Sra. D. Guilhermina de Souza Loureiro.
Ária XI	Por morto, Marília.	Foi escrita em Ré menor única vez que o autor usa esta tonalidade	<i>allegretto como</i> indicação de andamento, sofrendo alteração para <i>adagio</i> no compasso 10, voltando ao <i>tempo primo</i> ⁴⁹ no compasso 13.	Dó # 3 a sol 4.	À Exma. Sra. D. Maria Rodrigues Lobo Lira.
Ária XII	Se o vasto mar se encapela	Foi escrita em lá menor ⁵⁰ .	<i>andantino</i>	Tessitura: uma oitava a partir do mi 3 do piano.	À Exma. Sra. D. Mafalda Rodrigues Lobo. O autor da música termina o ciclo de árias no mesmo modo que começou no modo menor, com certeza para expressar a tristeza do exílio de Dirceu que está na masmorra longe da amada.

49 1º Tempo no original

⁵⁰ No original não há sinais de alteração na armadura de clave, Crammer adiciona um Sib em sua edição, acreditamos que seja para indicar um Lá menor frígio.

Somados aos elementos interpretativos anteriores serão organizados para nossa análise interpretativa os argumentos, ideias e “informações estratégicas” encontradas nas árias, determinando assim, para cada conjunto de informações um *locus*. “Cada *locus* se relaciona com uma pergunta específica” (Cano, 2000, p.70) formando assim uma rede de tópicos⁵¹ deste ciclo de modinhas. As perguntas de nossas tópicos serão:

Locus a persona: Quem?
Locus a re: Quê?
Locus a loco: Onde?
Locus ab instrumento: Com a ajuda de quê?
Locus a causa: Por quê?
Locus a modo: De que modo?
Locus a tempore: Quando⁵²

Locus a persona: Quem? Este é “Orador” Thomaz Antonio Gonzaga, o pastor enamorado por Marília. “Muitos reparavam na diferença de idade entre os dois namorados e na condição modesta do magistrado, sem bens e fortuna.” (LAPA, 1942 p.3). A lira IV da Parte II é a prova de um estilo sarcástico e de humor de Gonzaga, onde alude seus próprios problemas como o branquejar e perda de seus cabelos. Chega a ser burlesco seu realismo observador e pitoresco da decadência corporal. O prisioneiro espera pelo olhar da amada, este olhar que dá luz aos astros e vida às flores.

Já, já me vai, Marília, branquejando
Louro cabelo, que circula a testa;
Este mesmo, que alveja, vai caindo
E pouco já me resta. (Lira IV, Parte II)

O texto narra uma história dramática da decadência corporal de Dirceu, ao perceber seus cabelos brancos que caem, seu rosto enrugado, suas costas e membros cansados, reflexos do tempo. Mas Dirceu quer ver a amada e acredita que ela pode dar a ele a vivacidade de outrora, como o orvalho faz à planta e como volta a ser o que era antes de ficar doente. Assim ele supõe ser Marília, como a saúde ou qual a primavera, pois se seu olhar pode dar luz aos astros e vida às flores, o que não poderiam fazer em quem por eles sempre morreu de amores? (Versos 33, 34, 35,36)

⁵¹ Do grego *topos*; lugar

⁵² Para saber mais sobre a rede de tópicos veja: CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autónoma do México, 2000.

Locus a re: O quê? O texto das Liras posteriormente usadas nas modinhas é soberano quando se conta uma história e, no caso de Thomaz Antonio Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, não se pode esquecer o sentimento de amor do pastor por sua amada, que precisa ser demonstrado no canto.

A repetição de palavras é registrada com frequência em Gonzaga como, por exemplo, nesta lira IV *já, já me vai, Marília, branquejando*, essa repetição de palavras é a figura retórica⁵³ de repetição chamada *epizeuxis*, uma repetição de uma palavra ou série de palavras, com a finalidade de alcançar determinados efeitos, tais como enfatizar o sentido nela contido. Encontraremos várias delas nas liras: “ganhei, ganhei, um trono” – “verás, verás, Marília”, “eu vou, eu vou subindo a nau possante”; esta mão, esta mão que ré parece”; “só foi, só foi Lucrecia”. Musicalmente é a repetição imediata de um fragmento musical dentro da mesma unidade (CANO,2011 p.114). A *epizeuxis* é classificada por Cano como uma figura que afeta a melodia, mas na figura em questão este efeito não faz relação com seu homônimo no texto verbal, figurando apenas na escrita musical, vejamos o exemplo no ciclo.



Figura 8- Exemplo de *Epizeuxis* nos dois primeiros compassos.

A ideia pastoril transborda na lira IX, Marília agora é a ovelha que Dirceu amimava. “Do cerco apenas / Soltava o gado, / Eu lhe amimava / Aquela ovelha / Que mais amava.” (LIRA IX, Parte II). Muitas imagens do campo são usadas para descrever os momentos felizes.

A princípio não se entende o sentido da lira X⁵⁴, e ao que parece o encarcerado Gonzaga temia que alguém pudesse lhe roubar Marília, pois esta se encontrava muito longe. Ele lamenta não ter artifícios para manter seu amor mesmo à distância. Gonzaga pôs à prova a fidelidade de Marília, usando de uma velha tradição portuguesa. Se a tradição estivesse correta o primeiro nome a ser ouvido seria o de Dircéia (= amada de

⁵³ Lopez Cano (2000) dedica o capítulo três de seu livro para descrição do sistema retórico, seus mecanismos e procedimentos para a construção do discurso e as partes que se divide a retórica.

⁵⁴ Vide anexo I.

Dirceu), mas para tristeza do poeta o nome que ouviu foi Filena. Em seguida aparece o Cupido zombando de Dirceu e confirmando que Marília era sua. A última quadra é a resposta de Gonzaga que lembra muito o dito popular “gato escaldado tem medo de água fria”, pois o mesmo já sofreu castigo da Deusa Fortuna, ária V, e até de brincadeiras tem medo.

O texto baseado na lira X⁵⁵ apresenta no fac-símile uma nota de rodapé explicando a palavra cabeça (verso 1): “Cabeça de breu: molho de cordas embreadas para servir de fogacho na extremidade d’um pau, muito usado antigamente nas festas populares de Santo Antônio, S. João e S. Pedro.”

A lembrança da Choça no verso 32 da lira XII: a choupana do amigo de Gonzaga e também confidente Claudio Manuel da Costa “que por alguns anos servira de secretário do governo e que depois se dedicara à advocacia, e era o seu Glaucete”, (SILVA, 1862, p.47). Parece que Gonzaga ignora ou finge ignorar que seu amigo estava preso pelos mesmos motivos políticos. E o mais trágico ainda é que ao mesmo momento que o menciona como amigo, o estava Cláudio denunciando, totalmente perturbado e o que levaria ao suicídio. Aqui nesta lira temos uma onda de desabafo poético, onde Dirceu relembra diversos lugares em que conviveu com sua amada Marília. As imagens pastoris predominam nas recordações do pastor.

Na lira V Dirceu contempla a calmaria dos mares, mas quando percebe a ação do vento, trazendo assim agitação no mar, reconhece que até o mais prudente teme. Ele considera que da mesma forma acontece ao homem, que mesmo na mudança da vida deve entregar o destino à prudência. A prudência era a principal virtude do orador.⁵⁶ “Para Aristóteles, é a Prudência que regula o Decoro⁵⁷, na medida em que propicia a ação adequada à circunstância.” (SOUTO, 2015, p. 69). O decoro está na base de um sistema de adequação entre o objeto representado (as paixões) e maneira de representá-lo (figuras retóricas) (SOUTO, 2015, p. 72). Sobre o decoro Souto mostra a abrangência da seguinte forma:

No contexto dentro do qual a compreensão da arte ocorre por meio de numa perspectiva poético-retórica, o decoro contempla, além da dimensão moral, o aspecto da diretriz retórica que trata da adequação do estilo à matéria, ao público e à ocasião, com o objetivo de persuadir eficazmente o ouvinte [...] (SOUTO, Idem, p. 69).

⁵⁵ Grafada no fac-símile como Lyra XIII, na realidade Lira X.

⁵⁶ C.f. SOUTO, 2015, p. 67-69.

⁵⁷ Sobre o decoro C. f. LUCAS, 2007 e SOUTO, 2015.

O pastor clama por Marília para que ela o socorra, mas é avisado pelas vozes do Amor para sofrer, se não morrerá, e se ele morrer perderá laços na vida, inclusive sua amada. Ele já não quer o socorro dela, pois pelo menos sofrendo, pode ter esperança de tê-la em seus braços. Esta ária é um exemplo de Canto marítimo que tem na navegação e em histórias o tema. Vemos aqui o nauta (verso 4): Navegante; marinheiro; aquele que navega, a nau (verso 5): Grande embarcação; navio de guerra; navio mercante, a presença do mastaréu (verso 8) Pequeno mastro suplementar e a figura do pano (verso 23) que poderia ser qualquer tecido, fazenda e neste caso a vela. Na lira XXXII retorna o tema marítimo, veja nau (verso 2): ligada ao fado (verso 12): destino, sorte e ao estado que muitos ficam quando em alto mar, ou seja, macilento (23): pálido; descorado.

Na lira V o pastor relata uma visão que tem da Deusa Fortuna, que o encaminha a seu templo, e lhe mostra vários momentos da história, entre eles, a fundação de Roma, o incêndio em Cartago, o poder e ascendência dos Povos Assírios e Medos. Ao observar estes acontecimentos é interpelado pela deusa que quer saber se ele pretende ver todos estes acontecimentos, e o convida a seguir para ver o que acontecera com ele próprio. O pastor é levado onde estava sua história e fica sabendo que a Fortuna quer lhe dar riquezas, que Dirceu recusa. Em seguida uma segunda vez lhe é oferecido o sucesso, rechaçado por Dirceu, que diz “conheço-te Fortuna, posso morrer pequeno”. Há um só bem que move Dirceu, Marília, que é oferecida pela Fortuna, o que traz alegria ao pastor. Ele mesmo interrompe a deusa, não precisa ver mais nada de sua sorte, chama sua Marília e sai do templo.

Gonzaga utiliza na lira VIII aspectos mitológicos para narrar sua história, além da presença da deusa Fortuna, encontramos também, o Nume (verso 1): Divindade mitológica, espírito protetor e Jove (verso 48): O mesmo que Júpiter.

Para contar a história que se passa nesta lira XIV, se recorre à citação encontrada na edição crítica de Marília de Dirceu, de M. Rodrigues Lapa. Que diz:

Esta Lira teria sido endereçada ao Visconde de Barbacena, velho amigo de Gonzaga. Não havia ninguém de quem se pudesse referir “os mil avós augustos”, a não ser Barbacena, descendente duma antiga e ilustre família. Além disso, a lira dirige-se a um chefe, um chefe humano que sabia honrar na adversidade o seu contrário, o homem que vencera em justa pugna. Evidentemente Barbacena. Esse chefe piedoso morava em Minas. Não podia deixar de ser o governador da capitania, que se vira obrigado a proceder contra os conjurados, por dever de ofício, mas sinceramente lastimando a sorte de alguns amigos implicados na conspiração. O próprio Barbacena o diz em carta escrita a 16 de fevereiro de 1790 ao ministro português Martinho de Melo e Castro: “ Ninguém no seu particular se compadece mais de todos aqueles infelizes , que em razão do cargo, da minha honra e do desvelo e afeto com que me emprego no serviço de Sua Majestade me vi obrigado a

perder , nunca sem mágoa e algumas vezes com sacrifícios bem duros do meu coração” Almas vis, delatores sem escrúpulos não hesitaram em propalar que Gonzaga exigia a cabeça do governador. Esta lira e a outra que lhe é dirigida mais adiante lira XXIII, Parte II) são a melhor prova de que a amizade dos dois se manteve, “apesar dos estorvos” e da confusão dos primeiros momentos.

Baseado nas duas últimas estrofes, o crítico brasileiro Afonso Pena Junior entendia que a lira não podia ser endereçada ao Barbacena e sugeriu o nome do intendente do Ouro, Francisco Gregório Pires Monteiro Bandeira (Jornal de Comércio, 29 de junho de 1941). Contudo, neste último não concorreriam s condições que a lira evidencia: o ser chefe e o ter na família “mil avós augustos”. A nobreza dos Bandeiras era relativamente recente. Quanto a nós, o que provam as duas estrofes é que a amizade de Gonzaga e Barbacena era mais íntima do que se supõe. A benignidade e a cultura superior de Barbacena fizeram um momento supor que ele era simpatizante com as ideias da intendência. E talvez fosse... Gonzaga parece aludir a isso nesse final de estrofe. (Lapa, Gonzaga, 2007)

Locus a loco: Onde? Na Ilha das cobras. O texto da Parte II das Liras usadas nas modinhas foi escrito quando Gonzaga era prisioneiro.⁵⁸

Locus ab instrumento: Com a ajuda de que? Podemos dizer que Gonzaga teve ajuda do seu proprio algoz, que o permitiu escrever na prisão e até mesmo fazer a publicação das liras, o que aconteceu sob os auspícios da mensa censória.

Locus a causa: Por que? Dirceu na prisão escrevendo para sua amada, com um único tema, seu amor por Marília, aliado a tristeza da separação da amada e a possível chegada da morte. Seu único público que desejou atingir foi Marília.

Ocorre na lira III utilizado na ária I um enorme sentimento de insatisfação, falta de esperança e tristeza, Dirceu dá a Marília, vários exemplos de mudanças, da noite para o dia, da estação chuvosa a estação quente, as mudanças na natureza da primavera ao verão, dos brutos, que fogem da prisão, inclusive dos homens, “muda-se a sorte de tudo; Só a minha sorte não?”, se pergunta o pastor, mas por fim, ainda espera rever a amada, pois isso será sua consolação. Pode se perceber aqui, certa influência oriunda da lírica de Camões.

A lírica camoniana é marcada por uma visão do mundo dinâmica. A natureza e o homem, com seus sentimentos e afetos, estão sujeitos a mudança. Essa é a essência das coisas. Mas, para o homem, as transformações são sempre para pior, e de nada adianta estar prevenido, pois a mudança é imprevisível, uma vez que ela própria muda também. (SOUZA, 2010).⁵⁹

⁵⁸ Vide capítulo I

⁵⁹ Disponível em <http://nelsonsouza.blogspot.com.br/2010/09/mudam-se-os-tempos-mudam-se-as-vontades.html>, Acesso em 01/03/2016.

Como se pode perceber, o foco narrativo do texto das líras é Marília. Mas desta vez, por um instante, Dirceu ouve as vozes de Amor, como que em um aviso, e cabe-nos decidir se isso será relevante para nossa concepção cênica.

Mas ouço já de Amor as sábias vozes
Ele me diz que sofra, senão morro,
E perco então, se morro, uns doces laços;
Não quero já, Marília, mais socorro;
Oh! ditoso sofrer, que lucrar pode
A glória dos teus braços! (Lira V, Parte II)

A história neste momento é extremamente dramática, pois o sofrimento causado pela distância da amada precisa conviver com a possibilidade da perda.

Na lira XVI, a mais pastoril do ciclo, Dirceu recorda ou podemos dizer, contempla a má sorte de seu rebanho, seus empregados e sua terra sem seu pastor. Isso traz muito sofrimento. Dor que é esquecida ao lembrar que Marília ainda está lá e que por ela sente paixão de amor. Na lira XVI o texto narra o drama que vive o pastor longe de suas terras e de sua amada. Os pegureiros (verso 12), pastores; guardadores de gado são uma identificação de Dirceu, a dor e o sofrimento são afetos essenciais para a interpretação dessa ária.⁶⁰ J. J. Quantz (1697-1773) diz que a expressão da música pode ser comparada com a de um orador⁶¹.

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O Orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro. (QUANTZ, Johann Joaquim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Leipzig: VEB, 1983 (fac-simile). XI, 1, apud: LUCAS, 2005, p.12).

Locus a modo: de que modo. Vindos de um prisioneiro, os poemas exprimem a solidão de Dirceu, saudoso de Marília. Nesta segunda parte, se encontra a melhor poesia de Gonzaga. As convenções, embora ainda presentes, não sustentam o equilíbrio neoclássico. O tom confessional e o pessimismo prenunciam o romântico. O texto narra uma história extremamente dramática, Dirceu está preso, e está a suspirar por Marília.

⁶⁰ O intérprete como orador c.f. CANO 2000.

⁶¹ Quantz apud Lopez Cano, p. 86, tradução do autor. Quantz foi compositor e flautista, seu tratado sobre a interpretação de flauta de 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* é referência para a interpretação musical do século XVIII.

Gonzaga se considera já morto, ou prestes a morrer nesta lira, os prenúncios de sua execução se tornam cada vez mais claros, como som dos grilhões ao arrastar-se pelo chão, o chão da chave ao abrir a porta a porta da masmorra, a aproximação da autoridade judicial, que se aproxima para o interrogatório, mas nada disso causa temor. O que dá susto ao coração do pobre pastor é perder sua amada.

O pastor nestas liras, tem imagens de tormentas na masmorra que vive, parece que antevê sua execução. Relembra então da amada e pensa como a presença de Marília lhe faz bem. Saber declamar aqui é essencial. “Por outro lado, todo trabalho do compositor de canções pode ir por água abaixo se o cantor não sabe declamar cantando e se limita apenas a cantar” (Lacerda, 1998)⁶². Braga já falava sobre este pensamento na interpretação, “poesia e canto são inseparáveis.” (Braga in Neves, 1893, p. V).

Será útil de forma geral para todas as árias, a advertência sobre a execução rítmica, fornecida por Lacerda:

“para a importante questão da máxima pureza rítmica, tanto no que tange à acentuação dos tempos como no que se refere ao valor das notas e pausas. Dar às mesmas o seu valor exato e integral – Evitar, por exemplo, o erro tão comum de não dar o valor total à última nota” (...) (LACERDA In PAZ, 2013, p.172)

O cantor precisa procurar nos seus recursos vocais, faciais e posturais, a melhor maneira de expressar o conteúdo do texto cantado, principalmente quando a música se repete a cada estrofe, pois é necessário reapresenta-la com nuances distintas que o texto evoca.

Na ária V o uso de uma extensão de duas oitavas, do lá 2 ao lá 4, pede que o cantor tenha cuidado com a mudança de registro, principalmente quando se realiza a 13º do fá 3 ao La 2, tendo que voltar em seguida depois do si 2 para o fá 3. Essa nota mais grave da melodia precisa estar colocada bem alta, amplificando-se com todas as ressonâncias da face e do peito, o que Vanda Oiticica chama de ressonância total, onde no extremo grave, a laringe e o palato conservam-se flexíveis, em posição elevada. (OITICICA, 1992, p.25).

Por existirem pausas importantes para a marcação da respiração é necessário manter um grande *legato* nas frases, evitando assim maior articulação que “é a negação

⁶² Citação do encarte do CD Canções de Camara, 1998.

do *legato*; ela quer dar a cada consoante a mesma intensidade sonora, enquanto num texto musical uma consoante nunca é a mesma (...)" (BARTHES, 1984, p.228).

As pausas nas árias funcionam como fio condutor para a fluência do texto, além de auxiliar como preparação para o ataque das notas em cada nova emissão vocal. O ideal é buscar usar os recursos cênicos e musicais ao nosso alcance para dar a esse ária o peso da resolução de todas as tensões do texto: "É preciso escolher o gesto, a dinâmica e as formas de expressão mais adequadas, para traduzir a mensagem do texto poético e musical. O intérprete precisa pesquisar procurar no seu universo vocal, gestual, facial e de postura, a melhor maneira de expressar o conteúdo semântico do texto cantado." (ALIVERTI, 2003, p. 306)

Os recursos cênicos e musicais a serem usados devem dar ideia de coragem, principalmente quando chegar ao final da ária quando se canta na ária XI "Mas ah! Que não treme" no adágio e não se deve perder mesmo na volta do tempo primo a mesma vivacidade, mesmo estando o pastor face a face com a execução para dar a esse final o peso da resolução de todas as tensões da peça.

De modo geral não há preocupação do compositor do ciclo de modinhas com a emissão do cantor, pois poucas marcações são encontradas nas linhas da voz. "Segundo Donington, quando um compositor do século XVIII não escreve a indicação de dinâmica inicial de uma obra ou de uma seção sua, está implícito, pela convenção, de que deva ser forte." (DONINGTON apud FIGUEIREDO, 2014,p.199). Por sua vez, Pacheco aponta que "muitas vezes, as indicações dinâmicas não são explicitadas pelo compositor, como também acontece com os ornamentos, todavia isto não quer dizer que o interprete não fizesse uso de recursos dinâmicos por conta própria, segundo seu próprio gosto e sensibilidade." (PACHECO, 2009, p.239). Os sinais de crescendo e decrescendo adicionados por Lacerda, foram suprimidos da edição de Cranmer, mas eles são extremamente importantes para a interpretação, principalmente para preservar as acentuações das palavras.

Onde não há nenhuma indicação de dinâmica e fraseado o cantor precisa estudar o texto para ter suas inflexões e chegar a um norte interpretativo, ou seja, o texto verbal e musical precisa ser o guia. Como por exemplo, a ideia negativa contida na palavra não, (na ária I, compasso 25), observamos grafado *dolce*, que deve ser usado como efeito interpretativo "A interpretação de uma obra musical antiga depende, primeiramente, do seu registro escrito. A partir dele, tentamos decodificar forma e estrutura musical,

articulações e inflexões dos sons. Nem sempre isto foi possível, dado que inúmeras informações não foram processadas na escrita”. (NOGUEIRA, 2008, p.8).

Sobre os aspectos musicais das modinhas estróficas, se percebe que dificuldade técnica pode haver no registro mais grave ocasionando algum problema de emissão, sendo necessária boa pronúncia do cantor para uma melhor compreensão do texto por parte do ouvinte, exigindo mais de nossa dicção, pois o texto precisa ser bem pronunciado, pois a “pronúncia mantém a coalescência perfeita da linha do sentido (a frase) e da música (o fraseado)”. (BARTHES, 1984, p.228).

O acompanhamento é muito simples e confere ao discurso musical o mesmo aspecto de simplicidade e dá liberdade ao cantor. Proveniente de técnica de instrumentos de cordas dedilhados, ora *plaqet*, ora arpejado confere leveza ao discurso musical e interpretação vocal, deve-se procurar uma mensuração metronômica que não seja muita rápida e prejudique o texto.

A estrutura musical está em contato constante com a estrutura do texto veja, por exemplo, a ária III, nela os elementos musicais reforçam nitidamente aspectos dos versos hexassílabos da poesia, notem os silêncios (pausas) foram usados sempre para destacar e separar os versos, preparando o movimento rítmico com impulso (*Ársis*), resultando no rítmico anacrúsico (compasso 1,3,5,9,11).

O plano dinâmico das árias é bastante variável, desde texturas mais suaves até em clímax mais intensos, principalmente nas notas mais agudas. Interessante a dinâmica para a ária IX que é *f*, com um *meno f* com *levare* para o compasso cinco, (adicionado por Lacerda) mantendo esta dinâmica *forte* com leves *crescendo* e *decrecendo*, é a aria com dinâmica mais forte do conjunto, e tenha esta característica talvez por ser endereçada ao Visconde de Barbacena, e não a amada Dircéia.

Locus a tempore, quando? A primeira edição da Parte II é da Oficina Numesiana, de 1799 com 32 liras, as liras usadas nas modinhas provêm dessa segunda parte.⁶³

⁶³ Vide capítulo I

3. Realização dos versos em música na versão oitocentista

A publicação das modinhas atribuídas a Marcos Portugal, constante na coletânea de Neves reproduz somente a primeira estrofe de cada lira de Gonzaga junto à linha vocal de cada canção recolhida, deixando sob a responsabilidade do intérprete a colocação das demais estrofes que vêm logo após a partitura.

Dentre dessa perspectiva o problema é o fato de haver só uma parte dos versos encaixados na edição da partitura oitocentista. O encaixe prosódico das demais estrofes na melodia editada revela certas dificuldades cujas opções de solução precisam passar por uma reflexão sobre qual escolha mais pertinente. Segundo Pacheco “se formos realistas, uma edição que queira ir além do espaço lusófono teria que oferecer uma sugestão ou guia de como “realizar” as outras estrofes” (PACHECO, 2013, p.90)

O processo a ser utilizado para a correta realização das estrofes se dará com utilização de regras da prosódia musical, que devem ser levadas em consideração quando se quer unir poesia e música.

O erro mais saliente que se encontra na música nacional é o de inverter todas as regras da prosódia, obrigando o cantor a pronunciar as palavras de uma maneira estranha; este erro está tão inveterado nos ouvidos, que ainda mesmo depois de o reconhecermos o temos ainda deixados escapar em algumas de nossas pequenas composições [...] Afirma Rafael Coelho Machado (IN PACHECO 2009, p.300).

Percebemos nas fontes pesquisadas que é costume a distribuição prosódica na melodia ocorra inserindo sílaba contra nota, provocando assim alguns cacófonos. Mário de Andrade afirma “... que nos nossos compositores quase todos, jamais não se preocuparam com o problema [da prosódia],... de acomodar às exigências do canto às exigências da palavra nacional” (ANDRADE, 1965, p.44).

Ao considerarmos a canção como sendo “poesia cantada”, algo fundamental é a prosódia. Infelizmente, há compositores que simplesmente ignoram ou não se atentam para a importância de que as sílabas tônicas sejam respeitadas e cantadas como tal. Isso talvez possa se explicar pela influência de modinhas mais antigas, onde com muita frequência se percebe o deslocamento do acento da tonicidade de certas palavras, muito ao gosto do povo (RODRIGUES, 1982, p. 109), mas que certamente não cabe numa canção de câmara.

Na literatura musical temos diversos exemplos que mostram que não havia preocupação com a prosódia na distribuição do texto. Como exemplificado por Pacheco se tenta “respeitar ao máximo a prosódia, facilitando assim tanto a compreensão do texto por parte do ouvinte quanto a enunciação das palavras por parte do interprete”. (PACHECO, 2009, p.301).

Não se deve esquecer que há neste repertório uma característica bem frequente que é o choque entre a prosódia e os acentos musicais, provocando sincopa ou flutuação rítmica leve, veremos isso mais a frente. Para tanto vale aqui o alerta dado por Goldberg ao analisar a questão do erro prosódico.

Assim, observa-se o risco de efetuar análises musicais sem os referenciais apropriados, isto é, referenciais vinculados aos períodos históricos em que as obras foram concebidas. Somente assim teremos a dimensão das dinâmicas estabelecidas pelos agentes da cultura musical do período em questão e a significação de suas produções, isto é, o simbolismo por elas adquirido. (GOLDEBERG, 2012, p.175).

A unidade a partir da qual se organiza o ritmo de um poema é o verso. “Verso é derivado de *versus*, do verbo *vertere*, tornar ou voltar, - porque, uma vez esgotado certo número de sílabas, a oração interrompe-se e volta de novo ao ponto de partida, a fim de começar outra evolução silábica” (QUITARD in BILAC & PASSOS, 1905, p. 39) e que se diferencia de prosa, pela própria etimologia da palavra, que significa discurso contínuo, oração. “Compreende-se por verso ou metro o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música.” (BILAC & PASSOS, 1905, p. 39).

O verso português mede-se por sílabas, e não por pés, como se mediam os gregos e os latinos: mas não é o número das sílabas quem faz o verso harmonioso, são sim os acentos colocados em seus devidos lugares, pois que só deles resulta a harmonia, que é a alma do verso. (FONSECA, 1777, p.2)

O uso correto dos acentos do verso combinados aos acentos musicais é que provoca essa melodia e que deve ser almejado. A versificação em Gonzaga é pouco variada e, a par dos versos de quatro sílabas, melhor ditos, células métricas, vêm a

redondilha menor, com acentuação em 2ª e 5ª sílabas; heroico quebrado, sempre em combinação; a redondilha maior; o decassílabo.

No texto de *Marília de Dirceu* encontramos vários tipos de estrofes⁶⁴ com diversos tamanhos. Em alguns momentos uns grupos de versos se repetem nas líras, este é o refrão, “o refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas” (GOLDSTEIN, 2005, p.26). Os tipos de estrofes e de versos nas líras de Gonzaga utilizadas nas árias são:

Tabela 3 – Tipos de estrofes e versos.

Aria	Tipo de estrofe	Tipo de verso
Ária I	Sextilha com refrão	Redondilha maior ⁶⁵
Ária II	Quadra	Heterométrico ⁶⁶
Ária III	Sextilha	Heterométrico
Ária IV	Septilha com refrão	Tetrassílabo ⁶⁷
Ária V	Oitava	Heterométrico
Ária VI	Quintilha	Tetrassílabo
Ária VII	Quadra	Heterométrico
Ária VIII	Decima com refrão	Redondilha maior
Ária IX	Septilha	Heterométrico
Ária X	Decima com refrão	Tetrassílabo
Ária XI	Oitava com refrão	Redondilha menor ⁶⁸
Ária XII	Sextilha	Redondilha maior

Na líra a seguir, Gonzaga demonstra usar bem o refrão. O poeta muda sempre a última palavra do primeiro verso do refrão, com exceção da sexta e sétima estrofes.

Sucede, Marília bela,
 À medonha noite o dia;
 A estação chuvosa e fria
 À quente seca estação.
**Muda-se a sorte dos tempos;
 Só a minha sorte não?**

Os troncos nas Primavera

⁶⁴ Conjunto de versos.

⁶⁵ O verso de sete sílabas, também conhecido como heptassílabo, a acentuação cai na última sílaba forte.

⁶⁶ Versos com várias medidas.

⁶⁷ Verso de quatro sílabas.

⁶⁸ Verso de cinco sílabas, ou pentassílabo.

Brotam em flores viçosos,
Nos Invernos escabrosos
Largam as folhas no chão.
**Muda-se a sorte dos troncos;
Só a minha sorte não?**
(LIRA III, PARTE II)

Nas duas primeiras estrofes da Lira IV da Parte I há cinco versos iniciais, de cinco sílabas, descrevendo a beleza de Marília e sua atração sobre o poeta. Os dois versos finais compõem o refrão que vai se repetir ao longo do poema. O refrão invoca a atenção da amada para seu "pastor", como se autoneameavam os poetas do Arcadismo. “Aparentemente, são os mesmos os versos que se repetem. Na verdade, entre uma aparição do refrão e outra, como há os versos que se intercala, o tom do apelo vai ficando mais forte e denso, à medida que a leitura do poema avança.” (GOLDSTEIN, 2005, p.26). O leitor percebe que o par amoroso vai separar-se, e o refrão se torna um lamento cada vez mais acentuado, até a pungente despedida da estrofe final. “Aliás, sua poesia é notável quanto ao ritmo, característica marcante de suas liras, especialmente das menores: ou daquelas que não dispensam o refrão” (CAMPEDELI, 1980, p.96) observe a primeira e a última estrofe dessa lira.

Marília, teus olhos
São réus, e culpados,
Que sofra, e que beije
Os ferros pesados
De injusto Senhor.
**Marília, escuta
Um triste Pastor.**

Mas eu te desculpo,
Que o fado tirano
Te obriga a deixar-me;
Pois baste o meu dano
Da sorte, que for.
**Marília, escuta
Um triste Pastor.**
(Lira IV, Parte I)

A ária X *Vejo, Marília!* é baseada em estrofes com dez versos, a décima, mas se pode ver claramente que a divisão musical, aliada ao texto, resultou em uma oitava e um dístico com a repetição dos últimos dois versos de cada estrofe como refrão. Os elementos musicais reforçam aspectos da poesia, principalmente na forma estrófica. Sendo visível esta divisão.⁶⁹ Nessa relação texto-música é necessário efetuar ajustes, já

⁶⁹ Ver Texto no anexo I.

que os acentos dentro dos versos podem ser diferentes de uma estrofe para outra, mas a música usada sempre é a mesma.

Diante do exposto foi elaborado normas de transcrição da possível edição, ou sugestão de execução para as modinhas como segue:

NORMAS PARA EDIÇÃO⁷⁰

1. Modificação do texto

O texto musical somente será atualizado quando não for possível manter a grafia original dentro do que oferece os editores de música atuais, como por exemplo, em grupos de tercinas que não são apontados na partitura, as hastes e quando for necessário para auxiliar na interpretação.

Nos agrupamentos de colcheias e semicolcheias não faremos alterações, não se faz necessário, pois isso coincide quase sempre com os melismas, a mesma sílaba vai correr em valores diversos, entendemos que assim foi a articulação pretendida.

2. Cabeçalho das Modinhas

Indicaremos apenas a ordem das modinhas como figuram no Cancioneiro de Cesar das Neves seguida por seu *incipit*, quaisquer outras informações como dedicatória e/ou indicações diversas são omitidas na edição e mencionadas no texto dissertativo.

3. Encaixe prosódico

O encaixe prosódico deve levar em conta os acentos da métrica poética, ou usar o mesmo expediente adotado nas partes publicadas na fonte mais antiga, que reputamos como ‘original’, neste caso o *Cancioneiro* de Cesar da Neves.

4. Acompanhamento

Por se tratar especificamente da realização dos versos em música em questão, não colocaremos na edição o acompanhamento, os mesmo podem ser consultados na edição do *Cancioneiro* de Cesar das Neves no anexo II.

⁷⁰ O ciclo editado encontra-se anexo ao texto dissertativo.

Aparato crítico à edição

Somado às normas apresentadas anteriormente, foi elaborado um aparato crítico que auxiliará em eventuais intervenções na edição, segundo Figueiredo o “aparato crítico é seção sistemática da edição crítica que registra as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam a necessidade das intervenções editoriais” (FIGUEIREDO, 2014, p.152). As fontes a serem consultadas para a realização dos versos em música são os textos musicais da edição do *Cancioneiro* de Cesar das Neves, a mais antiga, a edição proposta por Cranmer, portando a mais recente, que servirá como comparação para possíveis soluções. O texto da edição de 1824 da Typografia de J. F.M. de Campos da *Marília de Dirceu* foi utilizado nas duas fontes musicais mencionadas, sendo assim recorreremos a ela como fonte literária. Com o estabelecimento do texto musical e literário a ser utilizado, estabelecemos o seguinte aparato crítico:⁷¹

Tabela 4- Aparato crítico.

Aria	Localização	Situação na fonte ⁷²	Decisões
II	Compasso 1	Um sinal § antes da primeira nota da voz e a seguir ao último acorde.	Retirado o sinal, pois as estrofes seguem em linhas contínuas na edição.
II	Compasso 2	<i>Appoggiatura</i> ligada a uma colcheia si3.	Suprimida, para esclarecer a interpretação, conforme as passagens paralelas nos compassos 4 e 6. (CRANMER, 2006, p.86)
II	Compasso 8	Uma única ligadura	Mantida nesta edição.
IV	Compasso 2	<i>pf</i>	Alterado para <i>fp</i>
V	Compasso 1	Grafia antiga da pausa de semínima	Atualizada para grafia atual neste compasso e sempre que ocorrer.
V	Compasso 21	Duas ligaduras no compasso	Alterado para uma ligadura somente.
VI	Compasso 7	Ligadura nas primeiras duas notas	Ligadura copiada para as próximas notas do compasso seguindo a articulação.

⁷¹ O Aparato crítico apresentado se refere apenas as árias I a IV, que já encontram as realizações em versos concluídas.

⁷² Grier sugere, para este item, que seja usada sempre notação musical e não explicações verbais (GRIER, 1996, p.174) Isso se deve ao fato de normalmente, não se ter acesso a fonte, que não é o nosso caso, pois a mesma acompanha o texto dissertativo como anexo. Figueiredo é da opinião que informações verbais satisfazem grande partes dos casos (FIGUEIREDO, 2014, p. 157) e o acompanhamos neste sentido.

VII	Compasso 17	Falta o ponto de aumento na semínima.	Ponto de aumento inserido.
VIII	Compasso 26	Um sinal de D. C.	Retirado o sinal, pois as estrofes seguem em linhas contínuas na edição.
IX	Compasso 11	Um sinal de D. C.	Retirado o sinal, pois as estrofes seguem em linhas contínuas na edição.
X	Compasso 2	Sílaba fraca grafada no primeiro ré.	Alterada para o segundo ré conforme os compassos 4, 6,7 e 8.
X	Compassos 2, 4 e 8	Falta ligadura	Acrescentada conforme compassos 6 e 7.
XI	Compasso 19	Falta o sustenido no dó	Inserido o sustenido.
XII	Compassos 2	Ligadura sobre a segunda e quarta nota do compasso.	Alterada conforme compasso 4.
XII	Compasso 6 e 8	Falta ligadura	Acrescentada conforme compasso 4.

O encaixe prosódico funciona da seguinte forma tendo como exemplo a ária I *Sucedede, Marília bela*: No texto ocorre o uso dos versos em redondilha maior, o heptassílabo, (também usado nas árias VIII e XII) considerado o mais simples do ponto de vista métrico, nele a acentuação mais forte é na última sílaba poética, podendo os acentos cair em qualquer outra sílaba. A redondilha maior é um verso tradicional na língua portuguesa e predominante nas canções populares. “A redondilha maior, aí utilizada, não apenas facilita a memorização do verso, como também lhe imprime dinamismo e ritmo” (CAMPEDELI, 1980, p. 96).

A metrificação fica assim;

Su – ce – de, Ma – rí – lia – **be** – ⁷³(1a)
1 2 3 4 5 6 7

O compositor coloca a sétima sílaba (em destaque) do verso que é a mais acentuada em tempos fortes. Veja a sílaba “be” no tempo forte no segundo compasso.

⁷³ A contagem das sílabas métricas ocorre até a última sílaba tônica, sendo a última desprezada na contagem, mas não na divisão rítmica da música.

Ária I Sucedo, Marília bela

Adagio mavioso

1. Su - ce - de Ma - ri - lia_ be - la à me - do - nha noi - te o di - a a es - ta
5 ção_ chu - vo - sa e fri - a à quen - te se - ca es - ta - ção a es - ta

Figura 9-Ária I

Todas as demais sílabas mais acentuadas de cada verso da primeira estrofe também vão a tempo forte (di / fri / ção / tem / não), preservando o acento do verso. Nesta ária ocorrem deslocamentos naturais, decorrente de salto ascendente, no primeiro e quinto compasso do exemplo os saltos de sétima precisam ser entoados com a sílaba tônica um pouco mais forte para evitar o deslocamento da prosódia.

Ainda no exemplo anterior, no compasso cinco, há uma característica bem frequente nas canções deste período, que é o choque entre a prosódia e os acentos musicais, provocando sincopa ou flutuação rítmica leve, que não é estranha nesse repertório (PACHECO, 2013, p 90). Pacheco informa não ser aconselhável privar as modinhas de suas tensões prosódicas (IDEM), “salvo naqueles momentos, em que sinta que estes desencontros dificultam demasiadamente a compreensão textual, ou criam cacofonias incontornáveis.” (IDEM p. 91). No exemplo em questão acreditamos que é possível manter a sincopa, pois o próximo intervalo é descendente. Este mesmo verso é repetido em seguida, só que desta vez a nota da melodia usada na sílaba tônica da palavra é repetida no tempo forte, sendo que apenas em seguida há o intervalo descendente.

ção_ chu - vo - sa e fri - a à quen - te se - ca es - ta - ção

Figura 10-trecho ária I

Essa situação é contornada com a sugestão a seguir, deixando a sílaba tônica no tempo forte:

Figura 11-trecho ária I sugestão.

Outra possibilidade seria o uso do tempo *rubato* que no período das modinhas em questão é um recurso de expressão, seu sentido no século XVIII é o de mudar a duração das notas da melodia, antecipando ou retardando sua execução (PACHECO, 2009, p.234). Segundo a vontade do intérprete, tanto é possível usá-lo para arrumar a prosódia como para produzir as síncopes características do repertório.

Como os versos de Gonzaga são simétricos, todos os ajustes feitos na primeira estrofe podem ser usados na realização dos demais versos com pequenas alterações.

No verso primeiro da quinta estrofe, é feita mudança na melodia para manter o acento mais forte do heptassílabo no tempo forte da música.

Figura 12- trecho ária I, quinta estrofe

Supressão da anacruse na sexta estrofe.

Figura 13- trecho ária I, sexta estrofe

Para exemplificar o encaixe prosódico em versos heterométricos, será observado o que ocorre na ária II: Combinação de versos decassílabos, sempre os três primeiros da quadra, e o verso hexassílabo, sempre o último da quadra. Este último sempre terá acento na quarta e sexta sílaba do verso, enquanto o decassílabo será um verso heroico com acento na sexta e décima sílaba. Estes acentos serão colocados sempre em tempo forte respeitando assim a prosódia e acentuação do verso. O que provoca a síncopa

mencionada anteriormente nesta ária é a escolha pelo compositor do ritmo anacrúsico para começar a parte do canto, fazendo que no nível da palavra tenhamos deslocamento de acento natural. Neste caso o intérprete deve manter estes acentos, pois os mesmo não prejudicam o entendimento do texto, sendo possível ainda marcar com um leve impulso vocal estas sílabas tônicas deslocadas para não se perder por completo sua acentuação, pois este desencontro entre a métrica poética e a musical são mais idiomáticos do que erradas. (PACHECO, 2013, p 90).

Ária II Já, já me vai, Marília, branquejando

Andante moderato

1. Já já me vai Ma-ri-lia bran-que-jan-do lou-ro ca-be-lo que cir-cu-la a
5 tes-ta es-te mes-mo. que al-ve-ja vem ca-in-do e pou-co já me-
10 res-ta. 2. As fá-ces vão per-den-do as vi-vas co-res e
15

Figura 14-ária II

O procedimento anterior pode ser copiado na ária V, que possui versos heterométricos e onde ocorrem da mesma forma a síncopa provocada pelo ritmo anacrúsico nos compassos 15-16 e 19-20.

13 tu - na me diz que mo-va o pas - - - - - so; Que en -
16 *a tempo* tre no gran-de tem -plo em que se en -cer-ra Quan-to o des - ti - no

Figura 15- trecho ária V

Nesta mesma ária V pode-se exemplificar um expediente comum ao intérprete deste repertório, que é o ajuste na melodia (PACHECO, 2009, p.301).

Ocorreria um erro de prosódia nos compassos 42-43 e 44-45, se usado a nota da anacruse com o texto do terceiro verso da segunda estrofe, é necessário então um ajuste na melodia. Fazer pequenas variações na melodia facilita bastante a pronúncia, respeitando a prosódia “sem, no entanto, comprometer o material temático da peça. Este tipo de ajuste e variações eram na maioria das vezes deixados a cargo do intérprete que agia conforme seu próprio gosto” (PACHECO, 2009, p.302). Desta forma nos compassos citados anteriormente foi retirado a nota Fá. Assim ficou resolvido.

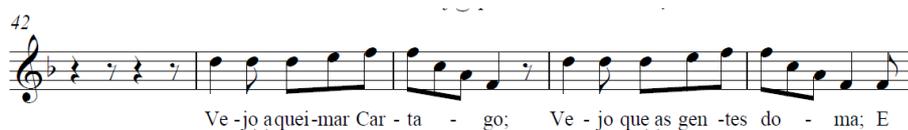


Figura 16- ária V, compassos 42- 46

Esses ajustes podem ocorrer dividindo o valor da figura musical, como foi feito no compasso 79:



Figura 17- ária V, compassos 76- 82

Os procedimentos anteriores serão usados nas árias III, VII e IX, pois os mesmos possuem versos heterométricos, o tipo de verso o mais recorrente no ciclo, sendo usado em seis modinhas.

Para os versos tetrassilábicos os exemplos virão da ária IV *De que te queixas?* Gonzaga usa sete sétimas⁷⁴ em versos tetrassílabos isométricos que mantêm a mesma acentuação em todas as estrofes. Há combinação de ritmos iâmbicos (sílaba breve e longa, chamado de binário ascendente) e anfíbracos (sílabas breve, longa, breve, chamado de ternário interno) e a acentuação na quarta sílaba do verso, o que determinará a colocação desta sílaba sempre no tempo forte do compasso. A partir daí é

⁷⁴ Estrofes com sete versos.

feita a ordenação rítmica obedecendo à divisão rítmica e melódica que está na ária. O encaixe prosódico na ária em questão fica da seguinte forma:

Aria IV De que te queixas

Figura 18- Ária IV, 1º estrofe

No compasso três é repetida a nota dó com semicolcheias para evitar a elisão⁷⁵. A elisão ocorrerá no compasso cinco, e é o artifício mais usado nesta ária para preservação da prosódia. O uso da elisão ocorre nas estrofes que seguem.

Figura 19- Ária IV, 2º estrofe.

Esse mesmo procedimento será utilizado nas Árias VI e X, sendo que nesta última a disposição das notas da melodia dispensa o uso do elisão.

O encaixe prosódico dos versos em redondilha menor ocorre uma única vez no ciclo de *Marília de Dirceu*, isso na ária XI. A redondilha menor vem com acentuação na 2ª e 5ª sílabas acompanhada do anteriormente mencionado refrão. Essas acentuações

⁷⁵ O termo Elisão vem da fonética, onde significa a eliminação de uma vogal átona, no final de uma palavra, que se liga ao início do vocábulo seguinte.

fortes são facilmente combinadas com as acentuações dos tempos fortes dos compassos nesta modinha. Nos dois primeiros versos as acentuações fortes (em amarelo) coincidem com os acentos musicais:

Por morto, Marília
Aqui me reputo

The musical score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking *allegretto*. The lyrics for the first staff are: "1. Por mor-to, Ma-ri-li-a, a-qui me re-pu-to; mil ve-zes es-cu-to o". The second staff starts at measure 7 and includes the tempo markings *Adagio* and *1º tempo*. The lyrics for the second staff are: "som do ar-ras-ta-do e du-ro gri-lhão mas ah! Que não tre-me, não tre-me de-". The third staff starts at measure 14 and the lyrics are: "sus-to o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção." The score uses various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 20- Ária XI

Considerações Finais

A obra *Marília de Dirceu* pertence à história luso-brasileira, representada nos textos de Thomaz Antonio Gonzaga e pela música do compositor Marcos Portugal. Sua releitura possibilitará conhecer e preservar aspectos do período tais como o vocabulário simples, elementos da cultura greco-romana, e a idealização amorosa, como também apresentar uma das obras mais importantes do final século XVIII e início do XIX, a um público mais jovem.

Para a realização do presente trabalho foi necessária a análise da maior parte da literatura existente sobre o assunto, bem como a exposição relacionada dos vários pontos de vista dos autores, como assim define Eco sobre a compilação: “Um tipo de pesquisa em que o estudante demonstra ter examinado criticamente a maior parte da literatura existente sobre o assunto e ter sido capaz de expô-la de modo claro, procurando relacionar os vários pontos de vista, oferecendo assim uma panorâmica útil e informativa” (ECO,2007, p.29).

Com o exame das obras de Mozart de Araújo, Thomaz Antonio Gonzaga, Cezar das Neves e Marcos Portugal, foi possível entender o processo de criação de *Marília de Dirceu* e conhecer seu aproveitamento em música.

Junto à edição do ciclo, a análise interpretativa levantou elementos que vieram colaborar na interpretação musical, os elementos ou problemas e suas soluções abordadas no ciclo de modinhas em estudo foram: o contexto histórico de uso das modinhas, questões técnicas como a emissão vocal, a pronúncia do português brasileiro no século XVIII, o acompanhamento e instrumental nas modinhas. A análise do discurso proposta por Lopez Cano, através do *locus*, permitiu o uso das informações que o texto verbal nos dá, como contribuição para a interpretação musical.

Foram extraídos elementos que possibilitaram a realização dos versos em música da versão oitocentista do ciclo de modinhas de *Marília de Dirceu*, tratando das questões relativas ao encaixe prosódico de todos os versos.

Esse resultado foi possível através da análise da escrita do fac-simile, comparação com outras modinhas, principalmente do compositor luso-brasileiro Marcos Portugal, somado ao aparato crítico levantado através de decisões que foram alcançadas por reflexão e à normatização editorial: modificação do texto, cabeçalho, para tornar viável a edição de todos os versos em Música, contribuindo assim para melhor execução deste repertório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2003.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *Jornal de Modinhas*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 1996.

_____. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo Casa Chiarato: 1930.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundum no século XVIII*, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Pontos de Historia da música 1 e 2 anos*. Conservatório Brasileiro, 1956.

_____. *La guitare archaique au Bresil*. Akademia Kiado. 1956.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Brasília: Civilização Brasileira, 1980.

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso Brasileiro — coleção das melhores poesias de poetas brasileiros*. Rio de Janeiro; Tip. Imp. e Nac, 1829.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Tradução: Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Manaus: Editora VALER [1905] 2012.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa, Os Arcades*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

_____, *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcadia*. Porto : Livraria Chardron, 1901.

_____, *História do Theatro Portuguez. A Baixa Comedia e a Opera: século XVIII*. Vol. III. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da música*, 2ed, vol 1. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.

CAMPEDELI, Samira. *Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

CASTILHO, A.F. de. *Tractado de Metrificação Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Niterói: Eduff, 1986.

COSTA, Edílson. *Voz e arte lírica*, Lovise, São Paulo.

COPLAND, Aaron. *Como Ouvir (e Entender) Música*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Editora: Arte Nova, 1974.

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

_____. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo*. Lisboa: Edições Colibri/ CESEM, 2010.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70.

DORIA, Pedro. *1789*. Nova Fronteira. 2014.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 19ª edição – revista, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa; coordenação de edição Marina Baird Ferreira; 7º ed. – Curitiba: ED. Positivo, 2008.*

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teoria e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2004.

FONSECA, José da. *Parnaso Lusitano: Ou, Poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas. Precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portugueza*. Paris, J.P. Aillaud, 1826.

FONSECA, Pedro José da. *Tratado da versificação portugueza, dividido em duas partes*. Lisboa: Régia Officina typografica, 1777.

FREITAG, Léa Vincour. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1986.

FREITAS, Frederico de. *A Modinha Portuguesa e Brasileira: alguns aspectos do seu particular interesse musical*. Braga: [s.n], 1974

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Plexus, 2002.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 13^o ed. São Paulo: Atica, 2005.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Marília de Dirceu*. Pará; Unama. S. A.

_____. *Marília de Dirceu, Terceira parte* por F. A. G. Lisboa: Impressão Régia 1812.

_____. *Marília de Dirceu* / por T. A. G. - Lisboa: Typ. J. F. M. de Campos, 1824.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar.

GRUNEWALD, José Lino. *Os poetas da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HELENA, Lúcia, *Tomás Antônio Gonzaga*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

HEUSSENSTAMM, Georg. *The Norton Manual of Music Notation*. Nova York: Norton, 1987.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____. *A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1977.

LACERDA, Osvaldo. *Regras de grafia musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1974.

LAPA, M. Rodrigues. *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga* (edição crítica). Rio de Janeiro: Ministério da educação, 1957.

- LEHMANN, Lilli. *Aprenda a Cantar*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, 1984.
- LIMA, E. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. *História da Música no Brasil*. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Edição: Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM 2012.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4º Edição. Brasília: Musimed, 2014.
- MELO, Guilherme. *A música no Brasil*. Imprensa Nacional, 1947.
- MORAIS, M. *Domingos Caldas Barbosa: Muzica Escolhida da Viola de Lereno (1799)*. Évora, Centro de História da Arte, 2003
- _____. *Modinhas; lunduns e cançonetas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.
- NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.
- NOVO DIONÁRIO ESCOLAR DA LINGUA PORTUGUESA, edição de Moacir da Cunha Viana, Didática Paulista Ed. S.d.
- OITICICA, Vanda. *O bê-á-bá da técnica vocal*. Brasília: Musimed, 1992.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Os instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 3º Edição, 1982.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influencia da corte de D. João VI*. São Paulo; Annablume; Fapesp, 2009.

PALISCA, Claude V, GROUT, Donald J. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

PAPAROTTI, Cyrene. *Cantonário: Guia prático para o canto*. 2ª Edição ampliada, DF: Musimed, 2013.

PASCHOAL, Fausto De. *Música no Computador com Sibelius 3*. 1ed. São Paulo: Érica, 2004.

PÁSCOA, Marcio. F.R. *Restaurar e Interpretar Guerras do Alecrim e Mangerona*. In: Juciane Cavalheiro; Luciane Páscoa; Márcio Páscoa; Maurício Matos. (Org.). *Alteridades Consonantes*. 1ed. Manaus: PPGLA, 2013.

PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia musical brasileira no século XX*. 2ª ed. Brasília: Movimento, 2013.

QUANTZ, Johann J. *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Introduction*. Tradução para o inglês por Edward R. Reilly. Segunda edição. New England: UPNE, 1985.

RENNÓ, Adriana de Campos. *Violando as regras: uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo : Arte & Ciência, 1999.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1982.

ROMERO, Silvio. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1980.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SARRAUTTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal: Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SCLIAR, Ester. *Fraseologia musical*. Porto Alegre, Movimento, 1982.

SILVA, J. Joaquim Norberto de Souza e. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1862.

_____. *Dirceu de Marília*. Rio de Janeiro, Garnier Irmãos, 1861.

SOLANO, Francisco Inácio. *Nova instrução musical, ou theorica pratica da musica rythmica*. Lisboa : Officina de Miguel Manescal da Costa. 1764.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

TINHORAO, J.R. *As origens da Canção Urbana*. São Paulo, Ed. 34, 2011.

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

_____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. Lisboa, Ed. 34, 2004.

_____. *História social da música popular brasileira*: Editora 34, São Paulo, 2010.

TUFANO, Douglas. *Estudos de Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1983.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, II volume. Lisboa: Typographia Mattos Moreira de Pinheiro, 1900.

VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, programa de pós-graduação em música, 2012.

Patrimônio musical da atualidade: tradição, memória, discurso e poder. 1ed. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGM/EM, 2014.

Dissertações e teses:

ALFERES, Sidnei. *A “Collecção de modinhas de bom gosto” de João Francisco Leal: Um estudo interpretativo por emio de sua contextualização histórico-estético-musical.* Diss. (mestrado) . Campinas: Unicamp, 2008.

ALIVERTI, Márcia Jorge. *Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique.* Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

GONÇALVES, Marcelo Trevisan. *Quatro canções para clarineta e piano de Osvaldo Lacerda: Um estudo interpretativo.* Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA. 2006.

JUNIOR, Jonas Alves da Silva. *Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus para Ioió: Poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX.* Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2005.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos.* Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2010.

LIMA, Gabriel de Sousa. *Reconstrução da parte de viola de um quarteto e das partes de viola e canto de três árias da ópera Precipício de Faetonte (P-CUGMM876), de Antônio José da Silva (1705-1739) e Antônio Teixeira (1707-1774)* Manaus : [s. n.], 2013.

MARTINS, Eric Aversari. *A Viola Caipira, a Modinha e o Lundu.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2005.

MENDES, Larissa Cardoso Fagundes. *Por uma teoria da prática: um diálogo entre o Tratado de direito Natural e os pareceres jurídicos de Tomás Antônio Gonzaga (1763-1788)*. Dissertação de Mestrado, UFJF, Juiz-de-fora, MG, 2013.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com Ânima: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado. São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

PACHECO, Mirela Magnani. *O parnasianismo lusitano e a formação do cânone: a Invenção do arcadismo na historiografia brasileira*. Dissertação de Mestrado, Universidade federal de Sergipe, 2011

SILVA, Dinamarque Oliveira da. *Poetas no tempo, pólen ao vento : Gregório de Matos e Guerra e Tomás Antonio Gonzaga*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Viçosa, MG. 2011.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: perspectivas para a interpretação musical*. 2015. 155 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2015.

Artigos

ALVES, José Edil de Lima. *Gênero lírico: características e modalidades*. In Fundamentos do Texto literário. Curitiba. ULBRA, 2008. P. 17-29.

ANDRADE, Mario de. *ANAIS do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada I e II*. São Paulo: Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, 1938.

BERNARDES, Ricardo. *Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: problemática das intervenções do editor*. In: Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Mariana: Fundarq, 2004, p. 51-60.

BÉHAGUE, G. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss. 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas*. Anuário do Instituto Interamericano de pesquisa musical, vol. IV 1968.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX*. In: *A música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, Lisboa, 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 171-215.

CRANMER, David. *Jornal de Modinhas Ano I: Recensões Bibliográficas*. Lisboa, Revista Portuguesa de Musicologia, 1997/98.

_____. *Os Fundos Musicais*. in João Ruas (coord.). Tesouros da Biblioteca Pública de Évora, Lisboa, Edições INAPA, 2005

CRUZ, Gabriela Gomes da. *A Modinha, o Quotidiano e a Tradição Musical Portuguesa em Finais do Século XVIII* in Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, p.67-68.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia*. In: Matos, Cláudia Neiva de et al. (Org). *Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p.55-70.

FRANCO, Sandra Aparecida Pires. *Tomás Antônio Gonzaga e o cargo de professor na Universidade de Coimbra*. 1º Jornada Internacional de Estudos do Discurso 27, 28 e 29 de março de 2008.

GONÇALVES, Adeldo. Francisco Maciel Silveira. *Recensão crítica a 'Gonzaga, Um Poeta do Iluminismo*. in: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 426-427.

HUE, José. *Sobre as Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, volume 1, no. 4, pg.73-81, 2001.

KATER, Carlos. *Análise e música brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Cadernos de Estudo: Análise Musical, n.6/7. São Paulo: Atraves, 1994, p.104-118.

LACERDA, Osvaldo. *Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra*. In: ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti. *Música brasileira na liturgia*. 2a. ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 57-85.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu no Brasil: As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil*. Ministério das Relações Exteriores. [s.a.] p.46-51.

Lucas, Mônica. *Retórica e Estética na Música do Séc. XVIII*. Art- Cultura. Uberlândia, Vol. 09, número 14, p. 223-234, jan-jun 2007.

MONTEIRO, Mauricio. *Entre Apolo e Dionísio, 1808-1921*. Música na corte do Brasil, p. 32 – 39.

NETO, Mário Marques Trilha. *Entre óperas, castrados e perucas*. Insignh/Inteligência, 2013, 84-98.

PACHECO, Alberto José Vieira. “*A Modinha estrófica: questões sobre sua interpretação e edição*”. In.: *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. Heloísa de A. Duarte Valente; Juliana Coli (org.). São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 83-96.

_____. *Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?*”. In: Actas do simpósio 'A Pronúncia do Português Europeu Cantado'. p. 56-63. Lisboa: Caravelas, CESEM, 2009.

_____. *Canzonetta 10ª com variações a solo (1798/1799)*, de Policarpo José António da Silva, para vozes e piano forte. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 303-315.

SANTOS, José Vianey. *Treze canções de amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem Histórica, analítica e interpretativa*. Per Musi, Belo Horizonte: no. 13, 2006, p. 72-84.

SARDO, Suzana. *Música popular e diferenças regionais*. [S. d.], p. 407- 476.

SILVA, Beatriz da. *Ecdótica: Uma abordagem panorâmica dos princípios de edição*. SOLETRAS, Ano X, Nº 19, jan./jun.2010. São Gonçalo: UERJ, 2010 , p. 141- 148.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *História Social da música popular brasileira*. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 34, p. 299-303, 2001. Editora da UFPR

TREVISAM, Mateus. *Nos passos clássicos: Ecos do bucolismo antigo na primeira lira de Marília de Dirceu*. CALIGRAMA, Belo Horizonte, 12: p 215-235 dezembro de 2007

Fontes eletrônicas:

ACTAS DO SIMPÓSIO. "A pronúncia do Português Europeu Cantado", 2009. 63 p. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf . acesso em 13/09/2015.

AILLAUD, J. P. *Parnaso lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*. - [1ª ed.]. - Paris : 1826-1834. - 6 v. ; 11 cm. Disponível em <http://purl.pt/25>. Acesso em 06/02/2016.

ALBURQUERQUE, Maria João Durães (2015) *A edição de música em Portugal no século XIX*. In Desafíos y oportunidades de las Ciencias de la Información y la Documentación en la era digital: actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015 (Madrid, 16 y 17 de noviembre de 2015). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponível em <http://eprints.ucm.es/34609/>. Acesso em 09/02/2016.

ATAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL "A Língua Portuguesa em Música". Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf. Acesso em 13/09/2015.

CORREIA, Arlindo. *Tomás Antonio Gonzaga*. Disponível em: <http://arlindo-correia.com/141111.html>, 2011. Acesso em 09/09/2015.

COSTA, Rodrigo Ferreira da, *Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Tomo I. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1820.BNDP. Disponível <http://purl.pt/169>. Acesso em 13/02/2016.

CUPERTINO, Fernando. *Oswaldo Lacerda*. Disponível em https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/FernandoCupertino_B.pdf. Acesso em 05/06/2014.

FOLHA DE ROSTO: <http://tertuliabibliofila.blogspot.com.br/2010/12/tomas-antonio-gonzaga-conjurado-e-poeta.html> . Acesso em 09/09/2015.

GIRON, Luís Antônio. *Canções de Oswaldo Lacerda buscam a verdade*. Disponível em <<http://www.geocities.com/Vienna/8179/lacerda.html>>. Acesso em 02/03/2015.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. 1 ed. São Paulo: Ediouro. Disponível em < <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em 25/03/2013.

HISTÓRIA DA ILHA DAS COBRAS. Disponível em <<https://www.mar.mil.br/cgcfm/museu/historiadailhadascobras.htm>>. Acesso em 03/02/2015.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Marta; RUBIM, Mirna, PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*. OPUS, vol. 13, nº 2, dez. de 2007. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/opus13/202/02-Kayama_et_al.htm .Acesso em 13/02-2016.

NEVES, Cesar. <http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/cultura/arquivos/arquivomunicipal/arquivosprivados/arquivocesardaneves/Paginas/arquivocesardasneves.aspx> acessado 20/04/2015.

NEWSLETTER, Caravelas.

www.caravelas.com.pt/newsletter_caravelas_novembro_2013.pdf. Acesso em 30/01/2016.

PORTUGAL, Marcos. *Marília de Dirceu* [Musica manuscrita]/ [Marcos Portugal?]; [Gonzaga. 1790-1810. Disponível em <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20> . Acesso em 13/02/2016.

SOUZA, Nelson. *Mudam-se os tempos, mudam-se as Vontades – Camões*. Disponível em <http://nelsonsouza.blogspot.com.br/2010/09/mudam-se-os-tempos-mudam-se-as-vontades.html>, Acesso em 01/03/2016.

Partituras:

CRAMMER, David, PAIVA, Rejane. *Marcos Portugal, Modinhas: para uma ou duas vozes com instrumento de tecla*, Edição crítica bilíngue (português – inglês). Lisboa: Ministério da Cultura/Direção-Geral das Artes, 2006.

LACERDA, Osvaldo. *Marília de Dirceu*: harmonização de doze árias de Marcos Portugal, com texto de Tomás António Gonzaga, São Paulo: Ricordi, 1965.

NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de musicas populares*: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves/ coord. a parte poética por Gualdino de Campos; pref. Pelo Ex. Sr. Dr. Teophilo Braga. Porto: Typografia Occidental, 1893-1899.

CDs:

CAMARGO, Guilherme de. *O Amor brasileiro: modinhas e lundus do Brasil* (França: K617, França – Brasil, 2007).

CARMO, Joaquim Ribeiro do. *Marília de Dirceu* [sound recording] : ballet. Belo Horizonte, MG : Studio Joaquim Ribeiro Ballet Clássico, 1997.

KIEFFER, Ana Maria, *Marília de Dirceu*. São Paulo. Akron produções.1985. CD.

LACERDA, Osvaldo, CASTELLI, Tomasino e BARROS, Eudóxia. *Osvaldo Lacerda – Canções de Câmara*. São Paulo, Paulinas- Comep. Ano 1998. CD.

MODINHAS E LUNDUS DOS SÉCULOS XVIII E XIX, Movieplay, Lisboa, 1977.

18TH-CENTURY PORTUGUESE LOVE SONGS. L'Avventura London - Zak Ozmo, Londres, Hyperion

PRODUTO CULTURAL

Ária I
Suced, Marília bela

Adagio mavioso

1. Su - ce - de Ma - rí - lia_ be - la à me - do - nha noi - te o di - a a es - ta
5 ção_ chu - vo - sa e fri - a à quen - te se - ca es - ta - ção a es - ta
9 ção - - sa e fri - a à - quen - te se - ca es - ta - ção.
13 **Allegretto**
Mu - da - se a sor - te dos tem_ pos; só a mi - nha - sor - te_ não?_ Mu - da - se a sor te dos
18 tem_ pos: só a mi - nha - sor - te_ não?_ Só - a_ min - ha - sor - te_
22 não?_ Só_ a_ mi - nha_ sor - te_ não_ Não? Não? Não?
27 Não? Não? Não? 2. Os tron - cos nas Pri - ma - ve - ras bro -
32 tam em flo - res vi - ço - sos Nos in - ver - nos - es - ca - bro - sos lar gam as fo - lhas no
37 chão_ Nos in - ver - nos_ es - ca - bro - sos lar - gam as fo - lhas no
41 chão Mu - da - se a sor - te dos tron - cos só a mi - nha - sor - te_ não?_

98

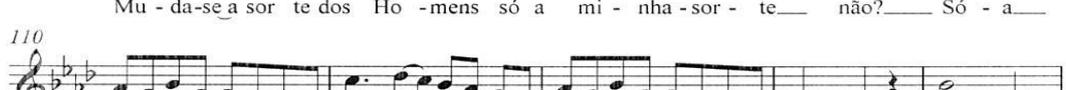
 pois das pe- nas _____ vem gos - to de - pois de gos-to a - fli - ção.

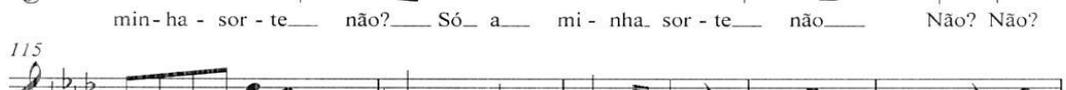
102

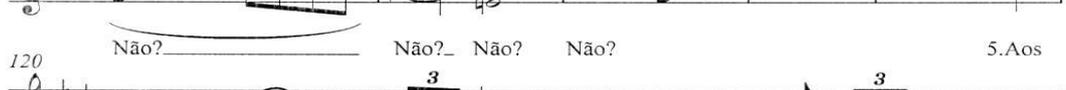
 Mu - da-se a sor - te dos ho - mens só a mi - nha - sor - te não? _____

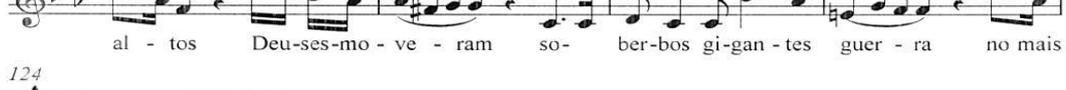
106

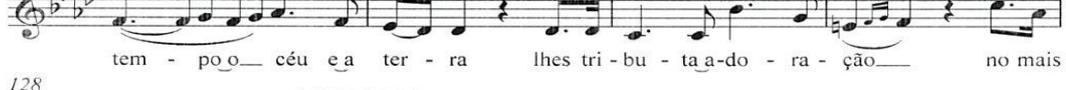
 Mu - da-se a sor te dos Ho - mens só a mi - nha - sor - te não? _____ Só - a _____

110

 min- ha - sor - te não? _____ Só a mi - nha sor - te não _____ Não? Não?

115

 Não? _____ Não? Não? Não? Não? _____ 5. Aos

120

 al - tos Deu-ses-mo - ve - ram so- ber-bos gi-gan - tes guer - ra no mais

124

 tem - po o céu e a ter - ra lhes tri - bu - ta a - do - ra - ção _____ no mais

128

 tem - po o céu _____ e a ter - ra lhes tri - bu - ta a - do - ra - ção.

132

 Mu-da-se a sor-te dos Deu - ses só a mi - nha sor - te não? _____ Mu-da-se a sor te dos

137

 Deu - ses só a mi - nha - sor - te não? _____ Só - a min - ha - sor - te _____

141

 não? _____ Só a mi - nha sor - te não _____ Não? Não? Não? _____

146
 Não? Não? Não? 6. Há de, Ma-rí - lia mu

151
 dar - se do des - ti - no a in - cle - me - cia te - nho por mim a i - no

155
 cen - cia - te - nho por mim a ra - zão te - nho por mim a i - no

159
 cen - cia te - nho por - mim a ra - zão Mu - da - se a sor - te de

163
 tu - do só a mi - nha - sor - te não? Mu - da - se a sor - te de tu - do só a

168
 mi - nha - sor - te não? Só - a min - ha - sor - te não? Só - a

172
 mi - nha - sor - te não? Não? Não? Não? Não? Não? Não?

178
 7. O tem - po ó Be - la que gas - ta os tron - cos pe - dras e o

183
 co - bre o véu rom - pe com que en co - bre à ver - da - de a vil trai - ção o - véu

188
 rom - pe com que en co - bre à ver - da - de a vil trai - ção

192
 Mu - da - se a sor - te de tu - do só a mi - nha - sor - te não? Mu - da - se a sor - te de

197

tu - do só a mi - nha - sor - te não? Só - a min - ha - sor - te

201

não? Só a mi - nha - sor - te não Não? Não? Não?

206

Não? Não? Não? 8.Qual eu sou ve-ra - o mun - do mais me

212

da-rá do que eu tí - nha tor-na - rei a ver-te mi - nha que fe - liz con-so - la -

217

ção tor-na - rei a ver - te mi - nha que fe - liz con-so - la -

221

ção Não há de tu - do mu - dar ; se só a mi - nha - sor - te não?

226

Não. há de tu - do mu - dar ; se só a mi - nha - sor - te não? Só - a

230

min - ha - sor - te não? Só a mi - nha - sor - te não

234

Não? Não? Não? Não? Não? Não?

Ária II

Já, já me vai, Marília, branquejando

Andante moderato

1. Já já me vai Ma-rí-lia bran-que-jan-do lou-ro ca-be-lo que cir-cu-la a

5 tes-ta es-te mes-mo. que al-ve-ja vem ca-in-do e pou-co já me-

10 res-ta. 2. As fa-ces vão per-den-do as vi-vas co-res e

15 vão-se so-bre osos-sos en-ru-gan-do vai fu-gin-do a vi-ve-za dos meus o-lhos tu-

19 do se vai mu-dan-do 3. Se

24 que-ro le-van-tar-me, as cos-tas ver-gam as for-ças dos meus mem-bros já se gas-tam, vou

28 a dar pe-la ca-sa uns cur-tos pas-sos pe-sam e ar-ras-

33 tam. 4. Se al-gum dia me vi-res des-ta sor-te vê

38 que as-sim me não pôs a mão dos a-nos os tra-ba-lhos, Ma-rí-lia ossen-ti-men-tos fá-

42 zem os mes-mos da nos. 5. Mal

2

47
te vir me da-rá em pou-cos di-as a mi-nha mo-ci da-de o do-ce gos-to ve-

51
rás bur-nir-se a pe-le o, cor -po en-cher-se vol - tar a cor ao-

55
ro - - to. 6.No cal-mo-so Ve-rão as plan-tas se-cam na

60
Pri-ma-ve-ra, que os mor-tais en-can-ta. a - pe-nas cai do céu o fres-co or - va-lho ver

64
de - ja lo - - go a plan - ta. 7.A

69
do - en-ça de-for ma a quem pa - de-ce mas lo - go que a do-en - ça faz seu ter-mo tor-

73
na, Ma-rí lia a ser quem era dan-tes, o de - fi - nha do en

77
fer - mo. 8.Su - põe-me qual do-en - te ou qual a plan-ta no

82
mei - o da des-gra - ça, que me al - te - ra eu tam-bém te su-po-nho qual sa - u - de ou

86
qual a pri - - ma - ve - ra. Se

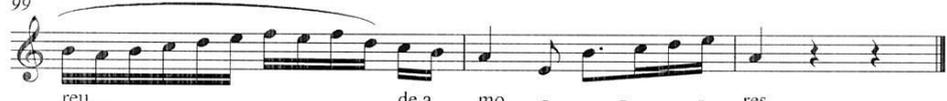
92
dão es-ses teus mei-gos vi-vos o-lhos aos mes-mos As-tros luz, e vi-da às flo-res que

96



e - fei - tos não fa - rão em quem por eles sem - pre mor -

99



reu de a - mo - - - res.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '96', contains three measures of music. The melody starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The lyrics 'e - fei - tos não fa - rão em quem por eles sem - pre mor -' are written below the staff. The second staff, labeled '99', contains three measures of music. The melody starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The lyrics 'reu de a - mo - - - res.' are written below the staff. The music is in a treble clef and appears to be in a minor key.

Ária III

Os mares, minha bela, não se movem

Andante

1. Os ma— res, mi-nha be la não se mo - vem o
 3 bran-do Nor- te as-so-pra, nem dí - vi-so u - ma nu-vem se-quer na es-fe - ra—
 6 to - da o des-tro Nau-ta a-qui não é— pre - ci - so eu
 9 só - con-du- zo a nau, eu só mo - de-ro do seu go -
 12 - ver - no a ro - da. 2. Mas ah! que o sul car - re-ga o mar se em
 16 po - la ras - ga - se a ve - la o mas - ta - reu se - par - te Qual
 19 quer va - rão pru - den te a qui já te - me não te nho a ne - ces - sa - ria for - ça e
 22 ar - te Cor - ra o sa - bio pi - lo - to cor - ra e ve - nha re -
 25 ger o - du - ro le - me 3. Co -
 29 mo su - ce - de à nau no mar su - ce - de aos ho - mens na - ven - tu - ra e na des -

2



67 3

glo - ria - dos - teus - bra - ços.

Aria IV De que te queixas

8 *fp* 1. De que te quei - xas lin - gua im - por - tu - na? de que a for tu - na rou - bar - te

8 T. quei - ra o que te deu? Es - te foi sem - pre o ge - nio seu o ge - nio

17 T. seu o ge - nio seu. 2. Le - vou Ma - ri - lia a im - pia sor - te Ca - tões à

26 T. mor - te nem se - pul - tu - ra lhes con - ce - deu Es - te foi sem - pre

34 T. o ge - nio seu o ge - nio seu o ge - nio seu. 3. A ou tros mui - tos

43 T. que vis nas - ce - ram nem me - re - ce - ram a gran des tro - nos a im - pia

50 T. er - gueu. Es - te foi sem - pre o ge - nio seu o ge - nio seu o ge - nio

59 T. seu. 4. Es - pa - lha a ce - ga so - bre os hu - ma - nos Os bens e os da - nos

67 T. e a que se de vam nun ca es co lheu. Es - te foi sem - pre o ge - nio

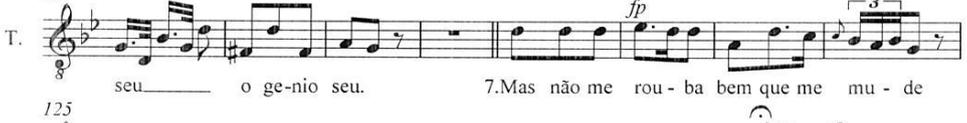
75 T. seu o ge - nio seu o ge - nio seu. 5. A quan - to é jus - to ja - mais se

84
T. 
do - bra nem i - gual o - bra C'os mes- mos Deus-ses do. cla ro céu_

91
T. 
Es-te foi sem - pre o ge-nio seu_ o ge-nio seu_ o ge-nio seu.

100
T. 
6. So - be ao céu Ve-nusn'um car-ro u - fã - no e cai Vul - ca no da pu - ra es

108
T. 
pe ra em que nas - ceu_ . Es-te foi sem - pre o ge-nio seu_ o ge-nio

117
T. 
seu_ o ge-nio seu. 7. Mas não me rou - ba bem que me mu - de

125
T. 
hon - ra e vir - tu - de que o mais é de - la mas is-to é meu_ Es-te foi

132
T. 
sem - pre o ge-nio seu_ o ge-nio seu_ o ge-nio seu.

Ária V

Eu vejo, ó minha bela, aquele numen

Allegro moderato

Eu ve - jo, oh mi - nha be - la, aque - le nu - men, a quem o no - me

7 de - ram de For - tu - na; Pe - gar - me pe - lo bra - ço e com voz im - por -

13 tu - na me diz que mo - va o pas - - - - - so; Que en -

16 *a tempo* tre no gran - de tem - plo em que se en - cer - ra Quan - to o des - ti - no

22 man - da, - - - - - Que el - la o - bre so - - - - - bre a ter -

31 - - - - - ra. *Allegro moderato* Que cou - sas por - ten - to - sas n'el - le - en -

37 con - tro! Eu ve - jo a po - bre fun - da - ção de Ro - ma;

42 Ve - jo a quei - mar Car - ta - go; Ve - jo que as gen - tes do - ma; E

47 *cadenza* *a tempo* ve - jo o seu es - tra - - - - - go. Lá flo - res - ce o po

50 der do as - sy - rio po - vo A - qui os Mé - dos cres - cem

57
E os per - de um bra - - - ço no - - -

65 *Allegro moderato*
-vo. En - tão me diz a deu-sa E que pre - ten - des? To -

72
das es - tas me - da - lhas vêr a - go - ra? Ah!

76
não, não se - jas lou - co! Es - pa - ço de an - nos fo - ra pa - ra

80 *cadenza* *a tempo*
is - so a - in - da pou - - - - - co Dei - xa es - tra - nhos suc

83
ces - sos, vem com - mi - go; Ve - rás quan - to in - da - de - ve

89
A - con - te - cer - - - - con - ti -

97 *Allegro moderato*
- - - - go. Le - vou - me a - on - de es

102
ta - va a mi - nha his - to - ria. Que to - da me ex - pli - cou com mo - do e

107
ar - te Ti - rei - te li - bras de ou - ro, me diz e que - ro dar - te to -

113 *cadenza* *a tempo*
do a - quel - le the - sou - - - - - ro. Não sus - pi - ra por

116

 bens um pei-to no-bre, Se - ve - ro lhe res - pon-do

123

 Vi - vo a - fei - to a ser po - - -

131 *Allegro moderato*

 bre. A - qui me en - ru - ga a deu - sa i - ra - da a tes - ta E

138

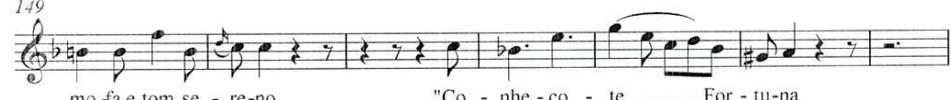
 fi - ca sem fal - lar um bre - ve es pa - ço "A -

142

 le - gra a - le - gra o ros - to, pros - se - gue ahi - te fá - ço, res -

146 *cadenza* *a tempo*

 ti - tu - ir o pos - - - - - to" Res - pon-do em ar de

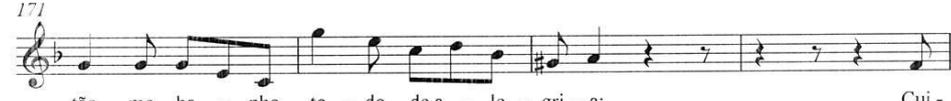
149

 mo fá e tom se - re - no "Co - nhe - ço - te For - tu - na

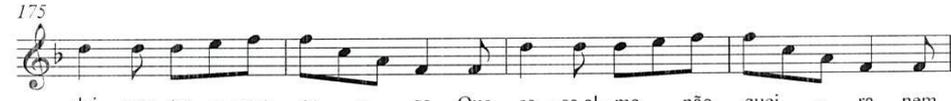
156

 Pos - so mor - rer pe - - - que - - -

164 *Allegro moderato*

 -no. A - qui te dou me diz a tua a - ma - da. En -

171

 tão me ba - nho to - do de a - le - gri - a; Cui -

175

 deí me tor - na a ce - ga. Que es - sa al - ma não quei - ra nem

179 *cadenza* *a tempo*

 es - ta mes - ma en - tre - - - - - ga. E es - se o bem, res

182

 pon - do, que me mo - ve Mas es - te bem _____ é san - to

189

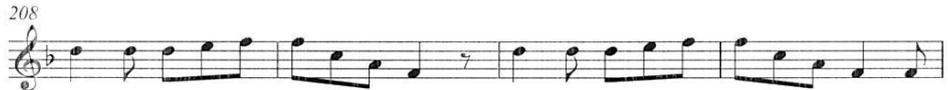
 Vem só da mão de _____ Jo - - -

197 *Allegro moderato*

 - ve. Que - ri _____ a mais fal - lar; eu in - sof - fri - do Des

204

 ta ma - nei - ra rom - po os seus _____ ac - cen - tos

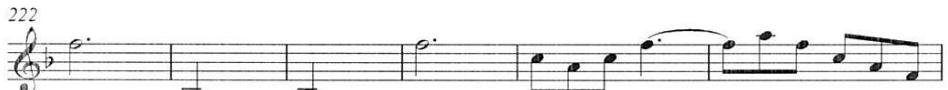
208

 Bas - ta For - tu - na Bas - ta Es - tes, bre - ves mo - men - tos lá

212 *cadenza* *a tempo*

 nou - tras cou - sas gas - - - - - ta; Da mi - nha sor - te

215

 na - da mais con - tem - plo. E, cha - man - do _____ Ma - ri - lia

222

 Sus - pi - ro e dei - xo _____ o

228

 tem - - - - - plo.

Ária VI A estas horas

6 1. A es-tas ho - ras eu pro-cu - ra ³va os meus a - mo-res

11 ti - nham-me in - ve - ja os mais pas - to - res 2. A por-ta a

17 bria - a in-da es-fre - gan ³do os o - lhos bel - los. Sem flôr, nem fi - ta nos

22 seus ca - bel - los. 3. Ah! Que as-sim mes - mo sem com-pos - tu ³ra, é

28 mais for - mo-sa Que a es - tre-la d'al - va que a fres - ca ro - sa

34 4. Mal eu a vi - a, uma ar mais le ³ve (Que dô-ce ef - fei - to) Já res - pi -

39 - ra - va meu ter - no pei - to. 5. Do cer-co a pe ³nas sol ta - va o

45 ga ³do eu lhe a - mi - ma - va a - quel - la o - ve - lha que mais a -

51 - ma - va. 6. Da - va - lhe sem - pre no rio e fon ³te no pra - do e sel - va,

á - gua mais cla - ra mais bran - da rel - va. 7. No col - lo a

56

 pu - nha: en-tão brin - can ³ do a mim a u - ni-a Mil cou - sas. ter - nas. a -

62

 - qui - di - zi - a. 8.Ma - ri - lia ven - do que eu só com el ³la é que fal -

68

 la - va Ri - a - se a fur - to e - dis - far - ça - va. 9.D'es - ta ma

74

 nei - ra nos cas - tos pei ³tos de di - a em di - a, a - nos - sa - cham - ma - mais

80

 se a - cen - di - a. 10.Ah! quan - tas ve - zes no chão sen - ta ³do, eu lhe la -

86

 vra - va as - fi - nas. ró - cas. em que - fi - a - va. 11.Da mes - ma

92

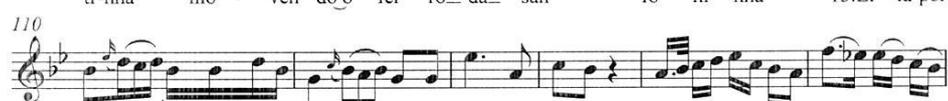
 sor - te que à sua a - ma ³da, que es - tá no ni - nho, fron - tei - ro - can - ta - o -

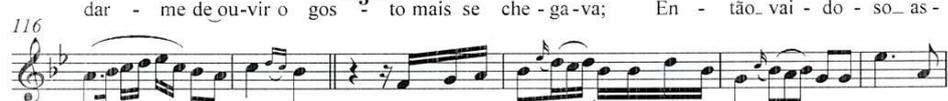
98

 pas - sa - ri - nho. 12.Na quen - te sés - ta, d'e - la de - fron ³te, eu me en - tre -

104

 ti - nha mo - ven - do o fer - ro - da san - fô - ni - nha 13.El - la por

110

 dar - me de ou - vir o gos ³to mais se che - ga - va; En - tão vai - do - so - as -

116

 sim - can - ta - va. 14.Não há pas - to - ra que che - gar pos ³sa a mi - nha

122

bel-la, nem quem me e- qua - le - tam - bem - na-es - tre - la. 15. Se a - mor con

128

ce - de que eu me re - cli - ne no bran - co pei-to, eu não in - ve - jo de -

134

Jo - ve o lei - to. 16. Or - nam seu pei - to, as sãs vir - tu - des, que nos na -

140

mo-ram; No seu sem - blan - te as gra - ças mo - ram. 17. As - sim vi

146

vi - a ho-je em sus - pi - ros o can - to mu - do;

150

As - sim, Ma - ri - lia, se a ca - ba tu - do.

Ária VII

Arde o velho barril, arde a cabeça

1. Ar - de o ve-lho bar - ril ar-de a ca - be-ça, em hon-ra de Jo - ão na lar-ga

7
ru - a, o cré-du-lo mor - tal a-go-ra in - da-ga qual se - ja a

14
sor - - - te su - a. 2. Eu não te-nho al-ca-

20
cho-fra, que à luz che-gue, e nel-la or-va-lhe o céu de ma-dru - ga-da,

26
pa - ra ver se re-ben-tam no-vas fo-lhas a - on - de foi

33
quei - ma - da. 3. Tam - bem não te-nho um o - vo, que des

39
pe-je den -tro d'um co - po d'a-gua e pos-sa nel-la. fin-

45
gir pa-la - cios gran-des al - tas tor-res, e u - ma ná -

51
- u a ve - la. 4. Mas ah! Eu bem me lem-bro eu te - nho ou

57
vi-do que na boc-ca um bo - che-cho de a-gua to-me, e a-

2

63

 traz de qual-quer por-ta at ten - to es-te-ja, a - té ou- vir um

69

 no - me. 5. Que o no-me, que pri-me-i-ro ou- vir, é

75

 es-se o no-me que ha de ter a mi-nha a - ma-da; Po-

81

 de ver-da - de ser; se for men - ti-ra, tam- bem não cus -

87

 - ta na - da. 6. Vou tu- do e-xe- cu- tar, e de re- pen- te

94

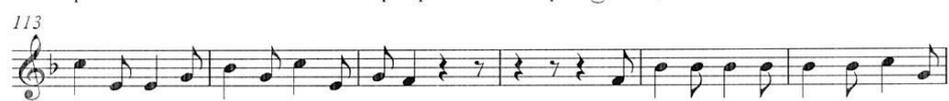
 Ou - vir di- zer o no- me de Fi - le- na: Des - pe - jo lo- go a

100

 boc- ca ah! não sei co- mo não mor - ro a - li de

106

 pe - na. 7. Ap - pa - re- ce Cu - pi- do en- tão, sol - tan- do Em

113

 ar de zom- ba - ri - a u- ma ri - sa- da: E que tal, me per - gun- ta es- te- ve a

119

 pe- ça? Não foi tão bem pre - ga - da?

126

 8. Eu já te dis- se, que Ma- ri- lia é tu- a: Tu fá- zes do meu di - to tan- ta

133

 con-ta, que vaes a-cre-di - tar o que te en - si-na ve - lha

140

 mu - lher já ton - ta. 9.Hu - mil-de lhe res

146

 pon do; Quem de - bai-xo do a - çoi - te da for - tu-na a-flic-to ge-me,

152

 nas mes-mas cou - sas, que só são brin - que-dos, se a-

157

 gou - ram ma - - - les, te - me.

Ária VIII

Ah! Marília, que tormento

Andante

1. Ah Ma - rí - lia_ que_ tor-men-to não tens de_ sen - tir_ sau - do - sa! Não po

5 dem ver os teus o-lhos a cam - pi-na de-lei - to-sa, nem a tu - a mes - ma al - deí - a, que ty

11 ran-nos não pro - po-nham a-in-da in-qui-e-ta i - déi - a u - ma j - ma-gem de af - fi - ção

17 *Adagio em recitativo* *1º tempo*

Man-da-rás aos sur - dos deu-ses no-vos sus-pi - ros em vão, no - vos sus-pi - ros em

23 *Andante*

vão, no - vos_ sus-pi - ros em vão. 2. Quan - do le - va - res, Ma - rí - lia, teu le

29 do re - ba-nho ao pra-do, tu di - rás: a-qui tra - zi-a Dir-ceu tam-bem o seu ga-do. Ve-rás

35 os sí-ti - os di - to-sos on-de, Ma-rí - lia, te_ da-va do-ces bei-jos a - mo - ro-sos nos de

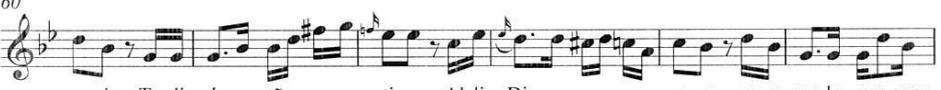
41 *Adagio em recitativo* *1º tempo*

dos da bran-ca mão. Man-da-rás aos sur - dos deu-ses no-vos sus-pi - ros em vão, no - vos

48 *Andante*

sus-pi - ros em vão, no - vos sus-pi - ros em vão. 3. Quan - do á ja - ne - la_ sa

54 hi-res, sem que - re - res_ des - cui - da-d, tu ve - rás, Ma rí - lia a mi - nha, a mi - nha po-bre-mo

60

 ra-da. Tu di-rás en-tão com - ti-go Al-li Dir-ceu es - pe - ra-va pa-ra me le- var.com

66
Adagio em recitativo *1º tempo*

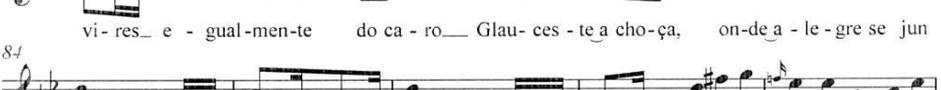
 si-go E al-li so fre a pri - zão. Man- da-rás aos sur - dos deu-ses no-vos sus-pi-ros em

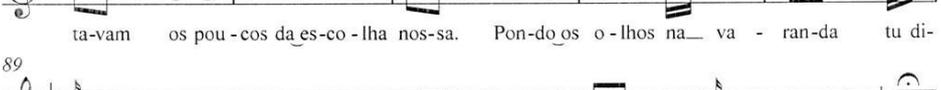
73
Andante

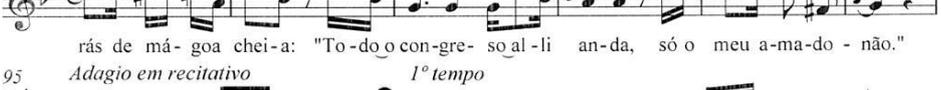
 vão, no - vos sus-pi -ros em vão, no - vos sus-pi-ros em vão. 4.Quan - do

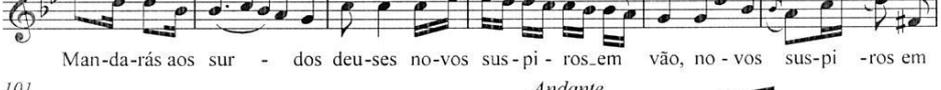
79

 vi- res_ e - gual-men-te do ca - ro_ Glau- ces - te a cho-ça, on-de a - le - gre se jun

84

 ta-vam os pou -cos da es-co -lha nos-sa. Pon-do os o -lhos na_ va - ran-da tu di-

89

 rás de má - goa chei-a: "To-do o con-gre- so al-li an-da, só o meu a-ma-do - não."

95
Adagio em recitativo *1º tempo*

 Man-da-rás aos sur - dos deu-ses no-vos sus-pi -ros em vão, no - vos sus-pi -ros em

101
Andante

 vão, no - vos sus-pi-ros em vão. 5.Quan - do pas - sar_ pe - la ru - a o meu

107

 com-pa - nhei-ro hon - ra-do, sem que me ve-jas com el-le ca-mi-nhar em-pa-re - lha-do, tu di

113

 rás:"Não foi ty - ra-na so-men - te co-mi - go a sor-te; Tam-bem cor-tou de - shu

118
Adagio em recitativo *1º tempo*

 ma-na a_ mais fiel u - ni - ão." Man-da-rás aos sur - dos deu-ses no-vos

124
 sus - pi - ros em vão, no - vos sus - pi - ros em vão, no - vos. sus - pi - ros em vão.

130
Andante
 6. Nu - ma mas - mor - ra met - ti - do, eu não ve - jo i - ma - gem d'es - tas, i - ma

135
 gens, que são por cer - to a quem a - do - ra, fô - nes - tas. Mas se e - xis - tem se - pa - ra - das dos in

141
 cha - dos, ro - xos o - lhos, es - tão que é mais, re - tra - ta - das no fun - do do co - ra - ção.

147
Adagio em recitativo *1º tempo*
 Tam - bem man - do aos sur - dos deu - ses tris - tes sus - pi - ros em vão, tris - tes

152
 sus - pi - ros em vão, tris - tes sus - pi - ros em vão.

Ária IX

Alma digna de mil avós augustos!

1. Al - ma di - gna de mil a - vós au - gus - tos! tu sen - tes tu so -

3 - lu - ças, ao ver ca - hir os jus - tos; hon - ras as san - tas leis da hu - ma - ni

6 da - de: E os teus e - xem - plos de - ve gra - var com le - tras de ou - ro no seu tem - plo a

9 can - - - di - da A - mi - za - de. 2. Não é,

12 não é d'he - roe u - ma al - ma for - te, que vê com ros - to en - xu - to no seu i - gual a

15 mor - te. Não é tam - bem d'he - roe um pei - to du - ro, que a su - a glo - ria

18 fîr - ma em que lhe não re - sis - te ao fer - ro e fo - go, nem le - - - gi

21 ão, nem mu - ro. 3. Oh! quan - to ou - sa - do che - fe me na -

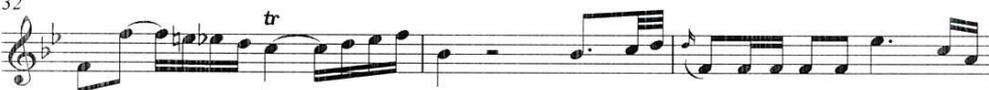
24 - mo - ra, quan - do vê a ca - be - çã do bom Pom - peu e cho - - - ra, é

27 gran - de - pa - ra mim, quem mo - ve os pas - sos, e de Da - ri - o aos

2

29

 fí - lhos, que co-mo es- cra- vos seus tra- tar pu-de- ra, re - ce - - be

32

 nos seus bra - ços. 4. Se al - can - ça E-ne- as, ca - pi - tão pie -

35

 - do- so, en - tre os he- roes do mun - do um no-me glo - ri - o - so, não

38

 é, por - que le - van- ta u - ma ci - da - de é sim, por- que nos

40

 hom - bros sal- vou do in- cen - dio ao Pai, a quem de - ti - nha a

42

 mão da lon- ga e - da - de. 5. Ah! se ao

45

 meu con- tra- rio en - tre ascha - mas vi - ra, eu mes - mo, sim, da

47

 mor - te aos ho- bros o re - mi - ra: in - da por. el - le muito mais o

50

 bra- ra; e se na- da ser - vi - se, fí- ze- ra en- tão a - mi- go o que fí- zes- tes; Ge

53

 me - - - ra e sus - pi- ra - ra. 6. Oh! quan

56

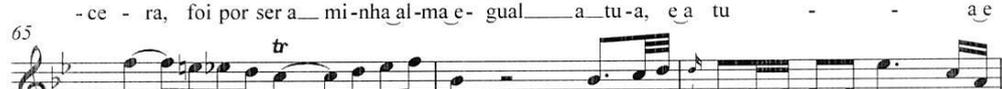
 - to são du- ra- veis as ca - dei- as de u - ma a- mi- za - de - quan - do se dão i - guals i -

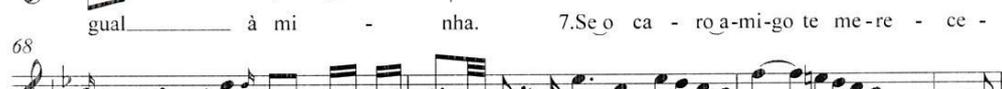
59

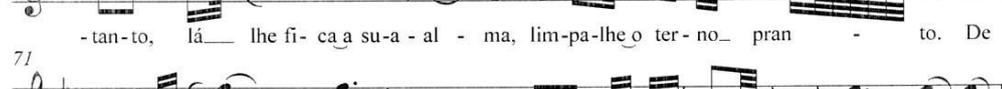
 - de - as! Se a - pe - sar dos es - tor - vos se sus - ti - nha nos - sa u - ni - ão sin -

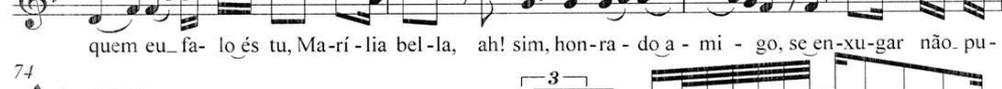
62

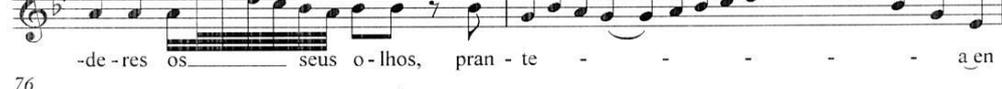
 - ce - ra, foi por ser a mi - nha al - ma e - gual a tu - a, e a tu - - - a e

65

 gual à mi - nha. 7. Se o ca - ro a - mi - go te me - re - ce -

68

 - tan - to, lá - lhe fi - ca a su - a - al - ma, lim - pa - lhe o ter - no - pran - to. De

71

 quem eu fá - lo és tu, Ma - rí - lí - a bel - la, ah! sim, hon - ra - do a - mi - go, se en - xu - gar não pu -

74

 - de - res os seus o - lhos, pran - te - - - - - a en

76

 tão com el - - - - la.

Ária X Vejo, Marília

Andantino

5 1. Ve - jo Ma - rí - lia, que o ne - dio ga - do an - da dis - per - so no mon - te, e
pra - do, que as - sim suc - ce - de ao des - gra - ça - do que a per - der. che - ga o seu pas -

9 - tor. Mas in - da sof - fro a vi - va - dôr.

14 *Andantino*
2. Tam - bem co - nhe - ço que os pe - gu - rei - ros, que a pas - cen -

17 - ta - vam os meus cor - dei - ros, da - rão sus - pi - ros, e ver - da - dei - ros, por - que pe -

21 - de - ram um pai no a - mor Mas in - da sof - fro a vi - va -

26 dôr. *Andantino*
3. Eu mais al - can - ço que a mi - nha her - da - de, es - tan - do eu

30 pre - zo, sof - frer não há de nem a char - ru - a, e nem a gra - de, que a mão lhe -

34 fal - te do - la - vra - dôr. Mas in - da sof - fro a vi - va -

39 *Andantino*
dor. 4. Mas quan-do so-be a mi-nha i-dé-a, que tu fi-

43
- cas-te lá-nes-sa Al-de-a, de mil cui-da-dos e má-goas chei-a, das pai-xões

47
mi-nhas não sou-se-nhor. Eu já não sof-fro a vi-va-

52 *Andantino*
dôr. 5. A quan-to che-ga a pe-na for-te! pe-za-me a

56
vi-da, de-se-jo a mor-te, a Jo-ve ac-cu-so, mal-di-to a sor-te, tra-to a Cu-

60
-pi-do por um tra-i-dor. Eu já não sof-fro a vi-va-

65 *Andantino*
dôr. 6. Mas es-te ex-cês-so per-dão me-re-ce, e d'el-le-

69
Jo-ve se com-pa-de-ce: Que Jo-ve, oh Bel-la, mui-bem co-nhe-ce, a-on-de-

73
che-ga pai-xão de a-mor. Eu já não

76
sof-fro a vi-va dôr.

Ária XI Por morto, Marília

allegretto

1. Por mor-to, Ma-rí-li-a, a-qui me re-pu-to; mil ve-zes es-cu-to o

7 *Adagio* *1º tempo*
som do ar-ras-ta-do e du-ro gri-lhão mas ah! Que não tre-me, não tre-me de-

14
sus-to o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção.

21 *allegretto*
2. A cha-ve la so-a na por-ta se-gu-ra a-bre-se a es-cu-ra in-

28 *Adagio* *1º tempo*
fa-me mas-mo-ra da mi-nha pri-são mas ah! Que não tre-me, não tre-me de-

35 *allegretto*
sus-to o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção. 3. Eu

43
ve-jo Ma-rí-li-a a mil in-no-centes nas cru-zes pen-den-tes por

49 *Adagio* *1º tempo*
fál-sos de-li-tos Que os ho-mens lhes dão. Mas ah! Que não tre-me, não tre-me de-

56 *allegretto*
sus-to o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção o meu co-ra-ção. 4. Se

64
pen-so que pos-so per-der o go-zar-te e a glo-ria de dar-te a-

2

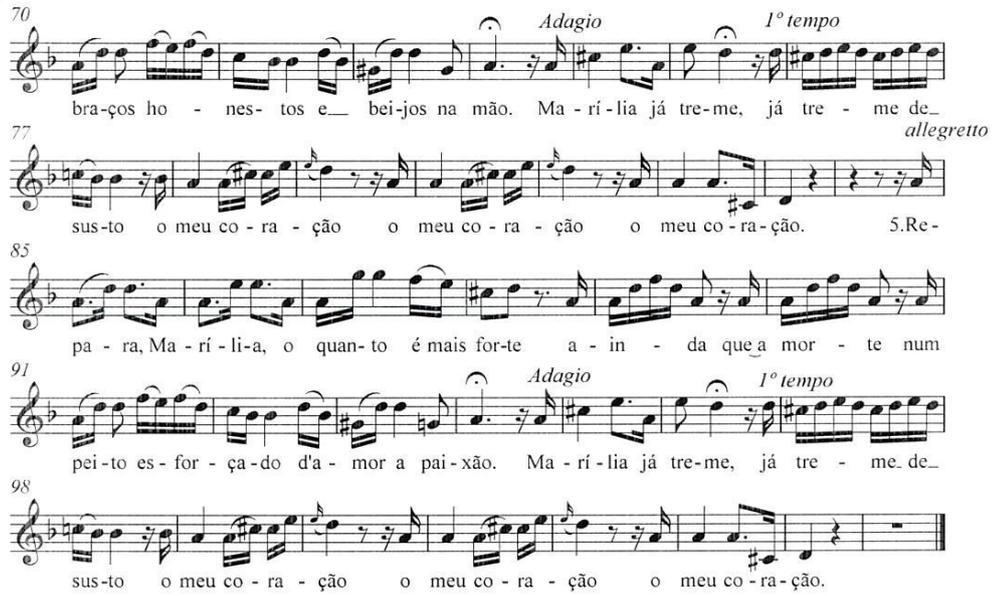
70 *Adagio* *1º tempo*
bra-ços ho - nes- tos e_ bei-jos na mão. Ma - ri - lia já tre-me, já tre - me de_

77 *allegretto*
sus-to o meu co - ra - ção o meu co - ra - ção o meu co - ra - ção. 5.Re-

85
pa - ra, Ma - ri - li-a, o quan- to é mais for-te a - in - da que a mor - te num

91 *Adagio* *1º tempo*
pei-to es - for - ça - do d'a - mor a pai-xão. Ma - ri - lia já tre-me, já tre - me de_

98
sus-to o meu co - ra - ção o meu co - ra - ção o meu co - ra - ção.



Ária XII

Se o vasto mar se encapela

Andantino



1. Se o vas - to mar se en-ca - pe - la e na ro - cha em flor re - ben - ta gros
5 sa nau que não tem le - me, em vão sus - ten - tar - se in - ten - ta a - té que nau - fra - ga, e
10 cor - re à dis - cri - ção da tor - men - ta.

2. Quem não tem u - ma bel - le - za, em que põe o seu cui - da - do; se o
20 seu co - bre de nu - vens, e se as so - pra o ven - to i - ra - do, não tem for - ças que re -
25 sis - tam ao im - pul - so do - seu fá - do.

3. N'es - ta som - bri - a mas - mor - ra a - on - de, Ma - ri - lia vi - vo en -
35 cos - to na mão o ros - to, fi - co às ve - zes pen - sa - ti - vo Ah! Que ima - gem. tão fu -
40 nes - tas, me fin - ge o pe - zar ac - ti - vo.

4. Pa - re - ce que ve - jo a ho - ra, Ma - ri - lia, to - da en - lu - ta - da; a

2

50
fa - ce de um pai ru - go - sa, num mar de pran-to ba - nha - da os a - mi-gos ma-ci - len-

55
- tos e a fa-mi-lia cons-ter - na - - - - -

60
- da. 5. Que - ro vol-tar os meus o - lhos pa-ra ou-tro di-ver-so la - do; ve-

65
jo n'u-ma gran-de pra - ça um the - a-tro le-van - ta - do; ve-jo as cru- zes, ve - jo os

70
po - tros, ve - jo o al-phan-ge a-fi - a - - - - -

75
do. 6. Um fri - o su-or me co - bre, Las-sam-se os mem-bros, sus - pi - ro Bus

80
co al-li - vío as mi-nhas an - cias, não o des-cu-bro, de - li - ro já, meu bem, já me pa-

85
- re - ce, que nas mãos da mor-te ex - pi - - - - -

90
- ro. 7. Vem me en-tão ao pen-sa - men - to a tu - a tes-ta ne - va - da, os

95
teus mei-gos vi-vos o - lhos, a tu - a fa-ce ro - sa - da, os teus den - tes cris - ta -

100
- li - nos a tu - a bo-ca en-gra - ça - - - - -

105
- da. 8. Qual, Ma - rí - lía a estre - la d'al - va, que a ne - gra noi - te a - fu - gen - ta; qual

110
o sol que a ne - voa es - pa - lha a - pe - nas a ter - ra a - quen - ta; ou

114
qual Í - ris - que o - ceu a - lim - pa, quan - do se vê na tor - men -

118
- ta. 9. As - sim, Ma - rí - lía, des - ter - ro tris

123
te j - lu - são e de - men - cia; faz de no - vo o seu o - fi - cio a ra - zão e a pru

128
den - cia; e fir - mo es - pe - ran - ça - do - ces so - bre a can - di - da in - no - cen -

133
- cia. 10. Res - tau - ro as for - ças per - di - das, so -

138
be a vi - da côr ao ros - to; gi - ra o san - gue pe - la - vei - a e ba - te o pul - so com

143
pos - to Vê Ma - rí - lía o quan - to - po - de con - tra os meus ma - les teu

147
ros

ANEXOS

Texto das Liras

Textos da Ária I - Lira III⁷⁶

1. Sucede, Marília bela, / 2. À medonha noite o dia; / 3. A estação chuvosa e fria / 4. À quente seca estação. / 5. Muda-se a sorte dos tempos; / 6. Só a minha sorte não?

7. Os troncos nas Primaveras / 8. Brotam em flores, viçosos, / 9. Nos Invernos escabrosos / 10. Largam as folhas no chão. / 11. Muda-se a sorte dos troncos; / 12. Só a minha sorte não?

13. Aos brutos, Marília, cortam / 14. Armadas redes os passos, / 15. Rompem depois os seus laços, / 16. Fogem da dura prisão. / 17. Muda-se a sorte dos brutos; / 18. Só a minha sorte não?

19. Nenhum dos homens conserva / 20. Alegre sempre o seu rosto; / 21. Depois das penas vem gosto, / 22. Depois de gosto aflição. / 23. Muda-se a sorte dos homens; / 24. Só a minha sorte não?

25. Aos altos Deuses moveram / 26. Soberbos gigantes guerra; / 27. No mais tempos o Céu, e a Terra / 28. Lhes tributa adoração. / 29. Muda-se a sorte dos Deuses; / 30. Só a minha sorte não?

31. Há de, Marília, mudar-se / 32. Do destino a inclemência; / 33. Tenho por mim a inocência, / 34. Tenho por mim a razão. / 35. Muda-se a sorte de tudo; / 36. Só a minha sorte não?

37. O tempo, ó Bela, que gasta / 38. Os troncos, pedras, e o cobre, / 39. O véu rompe, com que encobre / 40. À verdade a vil traição. / 41. Muda-se a sorte de tudo; / 42. Só a minha sorte não? / 43. Qual eu sou, verá o mundo; / 44. Mais me dará do que eu tinha, /

⁷⁶ Numeração da edição de 1824 da Typografia de J. F.M. de Campos.

45. Tornarei a ver-te minha; / 46. Que feliz consolação! /47. Não há de tudo mudar-se;
/48. Só a minha sorte não.

Ária II- Lira IV

1. Já, já me vai, Marília, branquejando / 2. Louro cabelo, que circula a testa; / 3. Este mesmo, que alveja, vai caindo /4. E pouco já me resta.

5. As faces vão perdendo as vivas cores, / 6. E vão-se sobre os ossos enrugando, / 7. Vai fugindo a viveza dos meus olhos; / 8. Tudo se vai mudando.

9. Se quero levantar-me, as costas vergam;/ 10. As forças dos meus membros já se gastam, /11. Vou a dar ela casa uns curtos passos, /12. Pesam-me os pés, e arrastam.

13. Se algum dia me vires destas sorte, / 14. Vê que assim me não pôs a mão dos anos: /
15. Os trabalhos, Marília, os sentimentos, / 16. Fazem os mesmos danos.

17. Mal te vir, me dará em poucos dias /18. A minha mocidade o doce gosto; / 19. Verás burnir-se a pele, o corpo encher-se, / 20. Voltar a cor ao rosto.

21. No calmoso Verão as plantas secam; /22. Na Primavera, que os mortais encanta, / 23. Apenas cai do Céu o fresco orvalho, /24. Verdeja logo a planta.

25. A doença deforma a quem padece; / 26. Mas logo que a doença faz seu termo, / 27. Torna, Marília, a ser quem era dantes, / 28. O definhado enfermo.

29. Supõe-me qual doente, ou mal a planta, / 30. No meio da desgraça, que me altera; /
31. Eu também te suponho qual saúde, / 32. Ou qual a Primavera.

33. Se dão esses teus meigos, vivos olhos / 34. Aos mesmos Astros luz, e vida às flores,
/ 35. Que efeitos não farão, em quem por eles / 36. Sempre morreu de amores?

Ária III -Lira V

1. Os mares, minha bela, não se movem, / 2. O brando Norte assopra, nem diviso /3. Uma nuvem sequer na Esfera toda; /4. O destro Nauta aqui não é preciso; / 5. Eu só conduzo a nau, eu só modero / 6. Do seu governo a roda.

7. Mas ah! que o sul carrega, o mar se empola, /8. Rasga-se a vela, o mastaréu se parte! /9. Qualquer varão prudente aqui já teme; / 10. Não tenho a necessária força, e arte. / 11. Corra o sábio Piloto, corra, e venha / 12. Reger o duro leme.

13. Como sucede à nau no mar, sucede / 14. Aos homens na ventura, e na desgraça; / 15. Basta ao feliz não ter total demência; / 16. Mas quem de venturoso a triste passa, / 17. Deve entregar o leme do discurso / 18. Nas mãos da sã prudência.

19 . Todo o Céu se cobriu, os raios chovem: / 20. E esta alma, em tanta pena consternada, / 21. Nem sabe aonde possa achar conforto. / 22. Ah! não, não tardes, vem, Marília amada, / 23. Toma o leme da nau, mareia o pano, /24. Vai-a salvar no porto.

25. Mas ouço já de Amor as sábias vozes: / 26. Ele me diz que sofra, senão morro, / 27. E perco então, se morro, uns doces laços; /28. Não quero já, Marília, mais socorro; / 29. Oh! ditoso sofrer, que lucrar pode/ 30. A glória dos teus braços!

ÁRIA IV – Lira VI

1. De que te queixas, / 2. Língua importuna? / 3. De que a Fortuna /4. Roubar-te queira / 5. O que te deu? / 6. Este foi sempre /7. O gênio seu.

8. Levou Marília, / 9. A ímpia sorte / 10. Catões à morte; / 11. Nem sepultura / 12. Lhes concedeu. /13. Este foi sempre /14. O gênio seu.

15. A outros muitos, / 16. Que vis nasceram, /17. Nem mereceram, /18. A grandes tronos /19. A ímpia ergueu. /20. Este foi sempre /21. O gênio seu.

22. Espalha a Cega /23. Sobre os humanos /24. Os bens, e os danos, /25. E a quem se devam /26. Nunca escolheu. /27. Este foi sempre /28. O gênio seu.

29. A quanto é justo /30. Jamais se dobra; /31. Nem igual obra /32. C'os mesmos Deuses /33. Do caro⁷⁷ Céu. /34. Este foi sempre /35. O gênio seu.

36. Sobe, ao Céu, Vênus /37. Num carro ufano; /38. E cai Vulcano /39. Da pura esfera, /40. Em que nasceu. /41. Este foi sempre /42. O gênio seu.

43. Mas não me rouba, /44. Bem que se mude, /45. Honra, e virtude: /46. Que o mais é dela, /47. Mas isto é meu. /48. Este foi sempre /49. O gênio seu.

Ária V- Lira VIII⁷⁸

1. Eu vejo, ó minha bela, aquele númen, / 2, A quem o nome deram de Fortuna; / 3. Pega-me pelo braço / 4. E com voz importuna / 5. Me diz que mova o passo; / 6. Que ente no grande Templo, em que se encerra / 7. Quanto o destino manda, / 8. Que ela obre sobre a terra.

9. Que coisas portentosas nele encontro! / 10. Eu vejo a pobre fundação de Roma; / 11. Vejo-a queimar Cartago; / 12. Vejo que as gentes doma; / 13. E vejo o seu estrago. / 14. Lá floresce o poder do Assírio Povo; / 15. Aqui os Medos crescem, / 16. E os perde um braço novo.

17. Então me diz a Deusa: “E que pretendes? / 18. “Todas estas medalhas ver agora? / 19, “Ah! não, não sejas louco! / 20. “Espaço de anos fora / 21. “Para isso ainda pouco; / 22. “Deixa estranhos sucessos, vem comigo; / 23. “Verás quanto inda deve / 24. “Acontecer contigo.”

25. Levou-me aonde estava a minha história, / 26. Que toda me explicou com modo, e arte. / 27. “Tirei-te libras de ouro”, / 28. Me diz, “e quero dar-te / 29. “Todo aquele

77 “Caro”, na edição de 1799 e de 1802 na Oficina Numesiana; “claro”, na Edição da Tipografia Lacerdina de 1811.

78 Erroneamente grafada como Lira X no fac-símile.

tesouro. /30 “Não suspira por bens um peito nobre? /31. Severo lhe respondo, /32.
“Vivo afeito a ser pobre.”

33. Aqui me enruga a Deusa irada a testa, /34.E fica sem falar um breve espaço. /35.
“Alegra, alegre o rosto”, /36. Prossegue, “ali te faço /37. “Restituir o posto.”
/38.Respondo em ar de mofa, e tom sereno: 39. “Conheço-te, Fortuna, / 40. “Posso
morrer pequeno.”

41. “Aqui te dou, me diz, a tua amada.” /42. Então me banho todo de alegria. / 43.
“Cuidei, me torna a cega, / 44. “Que essa alma não queria /45. “Nem esta mesma
entrega.” / 46 “É esse o bem, respondo, que me move, /47 “Mas este bem é santo, /48.
“Vem só da mão de Jove.”

49. Queria mais falar; eu insofrido / 50. Desta maneira rompo os seus acentos:/ 51.
Basta, Fortuna, basta, / 52. Estes breves momentos /53. Lá noutras coisas gasta;

/ 54. “Da minha sorte nada mais contemplo.” /55. E, chamando Marília, / 56. Suspiro, e
deixo o Templo.

Ária VI- Lira IX⁷⁹

1.A estas horas / 2. Eu procurava /3. Os meus Amores; /4.Tinham-me inveja /5.Os mais
Pastores.

6.A porta abria, / 7. Inda esfregando / 9.Os olhos belos, / 10 Sem flor, nem fita, / 11.
Nos seus cabelos.

12.Ah! que assim mesmo /13. Sem compostura, / 14. É mais formosa, /15. Que a estrela
d'alva, / 16.Que a fresca rosa.

17. Mal eu a via, /18.Um ar mais leve, / 19. (Que doce efeito!) / 20. Já respirava / 21.
Meu terno peito.

79 Erroneamente grafada como Lira XI no fac-símile.

22. Do cerco apenas / 23. Soltava o gado, /24. Eu lhe amimava / 25.Aquela ovelha /
26.Que mais amava.

27. Dava-lhe sempre/ 28.No rio, e fonte, /29.No prado, e selva, /30. Água mais clara,
/31. Mais branda relva.

32. No colo a punha; / 33.Então brincando /34. A mim a unia; /35. Mil coisas ternas / 36.
Aqui dizia.

37. Marília vendo, /38. Que eu só com ela / 39. É que falava, /40. Ria-se a furto, / 41.E
disfarçava.

42.Desta maneira /43.Nos castos peitos, / 44. De dia em dia / 45. A nossa chama / 46.
Mais se acendia.

47. Ah! quantas vezes, / 48.No chão sentado, / 49.Eu lhes lavrava / 49.As finas rocas, /
50. Em que fiava!

51. Da mesma sorte / 52.Que à sua amada, / 53. Que está no ninho, / 54. Fronteiro canta
/ 55. O passarinho;

56. Na quente sesta, / 57. Dela defronte, / 58. Eu me entretinha /59.Movendo o ferro /
60.Da sanfoninha.

61. Ela por dar-me / 62.De ouvir o gosto, /63. Mais se chegava; / 64. Então vaidoso/65.
Assim cantava:

66. Não há Pastora, / 67. Que chegar possa / 68. À minha Bela, / 69; Nem quem me
iguale / 70. Também na estrela;

71. Se amor concede / 72. Que eu me recline / 73. No branco peito, / 74. Eu não invejo
/75. De Jove o feito;

76. “Ornam seu peito / 77. “As sãs virtudes, /78. “Que nos namoram; / 79. “No seu semblante / 80. “As Graças moram.”

81. Assim vivia.../ 82. Hoje em suspiros / 83. O canto mudo;/ 84. Assim, Marília,
/85. Se acaba tudo.

Ária VII- Lira X

1. Arde o velho barril, arde a cabeça, / 2. Em honra de João na larga rua; /3. O crédulo mortal agora indaga / 4. Qual seja a sorte sua?

5. Eu não tenho alcachofra, que à luz chegue, / 6. E nela orvalhe o Céu de madrugada,
/7. Para ver se rebentam novas folhas /8. Aonde foi queimada.

9. Também não tenho um ovo, que despeje /10. Dentro dum copo d’água, e possa nela
/11. Fingir palácios grandes, altas torres, /12. E uma nau à vela.

13. Mas, ah! em bem me lembre; eu tenho ouvido /14. Que a boca um bochecho d’água tome,
/15. E atrás de qualquer porta atento esteja, /16. Até ouvir um nome.

17. Que o nome, que primeiro ouvir, é esse /18. O nome, que há de Ter a minha amada;
/19. Pode verdade ser; se for mentira, /20. Também não custa nada.

21. Vou tudo executar, e de repente /22. Ouvi dizer o nome de Filena: /23. Despejo logo a boca:
ah! não sei como /24. Não morro ali de pena!

25. Aparece Cupido: então soltando /26. Em ar de zombaria uma risada, /27. E que tal, me pergunta,
esteve a peça? /28. Não foi bem pregada?

29. “Eu já te disse, que Marília é tua: /30. “Tu fazes do meu dito tanta conta, /31. “Que vais acreditar o que te ensina /32. “Velha mulher já tonta.”

33. Humilde lhe respondo: “Quem debaixo /34. “Do açoite da Fortuna aflito geme, /35. “Nas mesmas coisas, que só são brinquedos /36. “Se agouram males, e teme.”

Ária VIII-Lira XII

1. Ah! Marília, que tormento /2. Não tens de sentir saudosa! /3. Não podem ver os teus olhos

4. A campina deleitosa, /5. Nem a tua mesma aldeia, /6. Que tiranos⁸⁰ não proponham

7. À inda inquieta ideia /8. Uma imagem de aflição. /9. Mandarás aos surdos Deuses

10. Novos suspiros em vão.

11. Quando levares, Marília, /12. Teu ledo rebanho ao prado, /13. Tu dirás: “Aqui trazia

14. “Dirceu também o seu gado.” /15. Verás os sítios ditosos /16. Onde, Marília, te dava

17. Doces beijos amorosos /18. Nos dedos da branca mão. /19. Mandarás aos surdos

Deuses/20. Novos suspiros em vão.

21. Quando à janela saíres, /22. Sem queres, descuidada, /23. Tu, verás, Marília minha

/ 24. E minha⁸¹ pobre morada. / 25. Tu dirás então contigo: /26. “Ali Dirceu esperava

/27. “Para me levar consigo; 28. E ali sofreu a prisão.” /29. Mandarás aos surdos

Deuses/ 30. Novos suspiros em vão.

31. Quando vires igualmente/32. Do caro Glauceste a choça, /33. Onde alegre se juntavam

34. Os poucos da escolha nossa, /35. Pondo os olhos na varanda /36. Tu dirás de mágoa cheia:

37. “Todo o congresso ali anda, /38. “Só o meu amado não.” /39. Mandarás aos surdos

Deuses

40. Novos suspiros em vão.

41. Quando passar pela rua /42. O meu companheiro honrado, /43. Sem que me vejas com ele

⁸⁰ Segundo Lapa é curioso o insistente emprego do adjetivo “tirano” na poesia lírica do século XVIII, as concepções políticas da liberdade tinham-se insinuado na arte e criaram esse adjetivo para designar em geral tudo quanto era detestável.

⁸¹ “A minha, no manuscrito da Mesa Censória; “e minha” nas demais edições basilares do texto da Oficina Numesiana, na Lacerdina encontra-se uma errata com “a minha”. Em qualquer dos casos, o primeiro “minha”, no verso 23, refere-se à janela da casa de Gonzaga, donde se avistava a Casa Grande, onde morava Marília.

44. Caminhar emparelhado, / 45. Tu dirás: Não foi tirana /46. Somente comigo a sorte;
47. “Também cortou desumana /48. “A mais fiel união.” 49 Mandarás aos surdos
Deuses

50. Novos suspiros em vão.

51. Numa masmorra metido, /52. Eu não vejo imagens destas, /53 Imagens, que são por
certo

54. A quem adora funestas. /55. Mas se existem separadas/ 56 Dos inchados, roxos
olhos,

57. Estão, que é mais, retratadas /58.No fundo do coração. /59. Também mando aos
surdos Deuses/.60. Tristes suspiros em vão

Ária IX - Lira XIV

2. Alma digna de mil Avós Augustos! / 2. Tu sentes, tu soluças, / 3. Ao ver cair os
justos; / 4. Honras as santas leis da Humanidade: / 5. E os teus exemplos deve / 6.
Gravar com letras de ouro no seu Templo / 7. A cândida Amizade.

8. Não é, não é de Herói uma alma forte, /9. Que vê com rosto enxuto / 10. No seu igual
a morte. /11. Não é também de Herói um peito duro, /12. Que a sua glória firma
13. Em que lhe não resiste ao ferro, e fogo, /14. Nem legião, nem muro.

15. Oh! quanto ousado Chefe me namora, /16. Quando vê a cabeça /17. Do bom
Pompeu, e chora! /18. É grande para mim, quem move os passos, / 19. E de Dario aos
filhos, /20. Que como escravos seus tratar pudera, / 21. Recebe nos seus braços.

22. Se alcança Enéias, capitão piedoso, / 23. Entre os Heróis do Mundo /24. Um nome
glorioso, /25.Não é, porque levanta uma cidade; 26. É sim, porque nos ombros
27. Salvou do incêndio ao Pai, a quem destina/ 28. A mão da branca idade.⁸²

29. Ah! se ao meu contrário entre as chamas vira, / 30. Eu mesmo, sim, da morte
31. Aos ombros o remira. /32. Inda por ele muito mais obrara. /33. E se nada servisse,

82 “Branca idade” nas edições da Oficina Numesiana, “longa idade” na Lacerdina

34. Fizera então, Amigo, o que fizeste; /35. Gemera, e suspirara.

36. Oh! quanto são duráveis as cadeias /37. De uma amizade, quando

38. Se dão iguais ideias! / 39. Se apesar dos estorvos se sustinha

40. Nossa união sincera, /41. Foi por ser a minha alma igual à tua,

42. E a tu igual à minha.

43. Se o caro Amigo te merece tanto, /44. Lá lhe fica a sua alma, /45. Limpa-lhe o terno pranto. / 46. De quem eu falo, és tu, Marília bela. /47. Ah! sim, honrado Amigo,

/ 48. Se enxugar não puderes os seus olhos, /49. Pranteia então com ela.

Ária X - Lira XVI

1. Vejo, Marília, /2. Que o nédio gado/3. Anda disperso /4. No monte, e prado;

/5. Que assim sucede /6. Ao desgraçado, /7. Que a perder chega

/8. O seu Pastor. /9. Mas inda sofro/10. A viva dor.

11. Também conheço, / 12. Que os Pegureiros, /13. Que apascentavam /14. Os meus cordeiros,

15. Dão suspiros, /16. E verdadeiros, /17. Porque perderam /18. Um pai no amor.

19. Mas inda sofro /20. A viva dor.

21. Eu mais alcanço, /22. Que a minha herdade, /23. Estando eu preso, /24. Sofrer não há de

25. Nem a charrua, /26 E nem a grade; /27. Que a mão lhe falta /28. Do Lavrador.

29. Mas inda sofro/ 30. A viva dor.

31. Mas quando sobe /32. À minha ideia, /33. Que tu ficaste /34. Lá nessa aldeia,

35. De mil cuidados /36. E mágoa cheia, /37. Das paixões minhas

38. Não sou senhor. /39. Eu já não sofro /40. A viva dor.

41. A quanto chega /42. A pena forte! /43. Pesa-me a vida, /44. Desejo a morte,

/45. A Jove acuso, / 46. Maldigo a sorte, /47 Trato a Cupido /48. Por um traidor.

49 . Eu já não sofro /50. A viva dor.

51. Mas este excesso /52. Perdão merece, / 53. E dele Jove /54. Se Compadece:
55. Que Jove, ó Bela, /56. Mui bem conhece, /57. Aonde chega
58 Paixão de amor. /59. Eu já não soffro /60. A viva dor.

Ária XI - Lira XXII

1. Por morto, Marília, /2. Aqui me reputo: /4. Mil vezes escuto /5. O som do arrastado,
/6. E duro grilhão. /7. Mas, ah! que não treme, /8. Não treme de susto /9. O meu coração.

10. A chave lá soa /11. No porta segura; /12. Abre-se a escura, / 13. Infame masmorra
/14. Da minha prisão. /15. Mas, ah! que não treme, /16. Não treme de susto/ 17. O meu
coração.

18. Já o Torres⁸³ se assenta; /19. Carrega-me o rosto; /20. Do crime suposto /21. Com
mil artifícios

22. Indaga a razão. /23. Mas, ah! que não treme, /24. Não treme de susto /25. O meu
coração.

26. Eu vejo, Marília, /27. A mil inocentes, /28. Nas cruces pendentes /29. Por falsos
delitos, /30. Que os homens lhes dão. /31. Mas, ah! que não treme, / 32. Não treme de
susto /33. O meu coração.

34. Se penso que posso /35. Perder o gozar-te, /36. E a glória de dar-te /37. Abraços
honestos, /38. E beijos na mão. /39. Marília, já treme, /40. Já treme de susto /41. O meu
coração.

42. Repara, Marília, /43. O quanto é mais forte /44. Ainda que a morte, /45. Num peito
esforçado,

46 . De amor a paixão. /47. Marília, já treme, /49. Já treme de susto /50. O meu coração.

83 “Torres era o juiz que presidia aos interrogatórios da Fortaleza da Ilha das Cobras – o desembargador José Pedro Machado Coelho Torres. Esta estrofe, considerada desrespeitosa para a autoridade judicial, não figura no manuscrito da Mesa censória nem na edição Numesiana de 1799, apareceu na edição de 1802”. Lapa p.124

Ária XII- Lira XXXII

1. Se o vasto mar se encapela, / 2. E na rocha em flor rebenta, /3. Grossa nau, que não tem leme,

4. Em vão sustentar-se intenta; /5. Até que naufraga, e corre /6. À discrição da tormenta.

7. Quem não tem uma beleza, /8. Em que ponha o seu cuidado; /9. Se o Céu se cobre de nuvens,

10. E se assopra o vento irado, /11. Não tem forças que resistam /12. Ao impulso do seu fado.

13. Nesta sombria masmorra, /14. Aonde, Marília, vivo, /15. Encosto na mão o rosto, /16. Fico às vezes pensativo /17. Ah! que imagens tão funestas /17. Me finge o pesar ativo.

18. Parece que vejo a honra, /19. Marília, toda enlutada;/20. A face de um pai rugosa, 21. Num mar de pranto banhada;/22. Os amigos macilentos, / 23. E a família consternada.

24. Quero voltar aos meus olhos /25. Para outro diverso lado; /26. Vejo numa grande praça

27. Um teatro levantado; /28. Vejo as cruzes, vejo os potros, /29. Vejo o alfanje afiado.

30. Um frio suor me cobre, /31. Laxam-se os membros, suspiro; /32. Busco alívio às minhas ânsias, /33. Não o descubro, deliro. /34. Já, meu Bem, já me parece /35. Que nas mãos da morte expiro.

36. Vem-me então ao pensamento /37. A tua testa nevada, /38. Os teus meigos, vivos olhos,

39. A tua face rosada, /40. Os teus dentes cristalinos, /41. A tua boca engraçada.

42. Qual, Marília, a estrela d'alva, /43 Que a negra noite afugenta; /44. Qual o Sol, que a névoa espalha /45. Apenas a terra aqueça; /46. Ou qual Íris, que o Céu limpa, /47. Quando se vê na tormenta:

48. Assim, Marília, desterro /49 Triste ilusão, e demência; /50. Faz de novo o seu ofício
51. A razão, e a prudência;/52. E firmo esperanças doces /53. Sobre a cândida inocência.

54. Restauro as forças perdidas, /55. Sobe a viva cor ao rosto, /56. Gira o sangue pela veia,

57. E bate o pulso composto: /58. Vê, Marília, o quanto pode/59. Contra meus males teu rosto.

ANEXO II

Fac-símile do Cancioneiro de Músicas Populares

276

MARILIA DE DIRCEU

ÁRIA

de Ex.^o Ser.^o - Condessa de Vianna. Poema de Thomaz Antonio Gesteira
Lírica de Pereira

116

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

277

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

Exemplos de modinhas de Marcos Portugal

Cuidados Tristes cuidados

A 2 N: 12 M P P 46/36 A

2731

Jornal

DE



MODINHEAS

Com acompanhamento de Cravo

PELOS MELHORES AUTORES

DEDICADO

A Sua Alteza Real
Prinçaza do Brazil

Por Fran^{co} Dom^{os} Milcent

No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahirá
humã Modinha nova.

Preço 160 R^s

LISBOA

Na Real Fabrica e Armazem de Musica no Largo de Jesus
onde se podera Abonar para atalocao de cada anno pella quantia de 2400
na mesma Real Fabrica se achã toda qualidãde de Musica
Como tambem se Abre e Estampa todas Sortes de Obras

MFP 16/36 A.

28.

No. 12

Del Signor Marcos Antonio.

a Voce

Sola

First system of musical notation, featuring a vocal line and a basso continuo line. The vocal line starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The basso continuo line starts with a bass clef and a 6/8 time signature. Dynamics include 'rinf' and 'p'.

Second system of musical notation, including the vocal line and basso continuo line. The lyrics "Cuidados tristes cuidados vo ai onde esta meu" are written below the vocal line. Dynamics include 'F' and 'p'.

Third system of musical notation, including the vocal line and basso continuo line. The lyrics "bem cuidados tristes cui da dos vo ai onde esta meu bem di" are written below the vocal line. Dynamics include 'rinf'.

Fourth system of musical notation, including the vocal line and basso continuo line. The lyrics "e lhe que sou cuida. . . dos mas nao lhe digaes de quem" are written below the vocal line. Dynamics include 'F'.

Fifth system of musical notation, including the vocal line and basso continuo line. The lyrics "di rei lhe q' sou cuidados mas nao lhe digaes de" are written below the vocal line. Dynamics include 'P' and 'sf'.

CB 8053 231
11672392

Estrilho

quem por q' se ella nos percebe se vos chegoa perce
 ber se vos chegoa perce ber não hade por q' souz meus paõ vos
 hade rece ber não vos hade rece ber re. ce
 ber re. ce ber

2	3	4
Suspiros ternos suspiros	Desejos vivos desejos	Vos oh ternas esperanças
Porque não vos tambem	Que he og'inda vos delem	Que me animaõ no meu bem
Dixilhe q' souz mandados	Mostrai como hudecracendo	Dizei que com vosco anima
Mas não lhe digais por quem	Mas não lhe digais em quem	Mas não lhe digais aquem.
Estr.º Porque &c. ^a	Estr.º Porque &c. ^a	Estr.º Porque &c. ^a

AR N.º 4 077 46/28 A
1715

Jornal
DE
MODINHAS
Com acompanhamento de Cravo
PELOS MILHORES AUTORES
DEDICADO
A Sua Alteza Real
Princesa do Brazil
Por Milcent.
No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahira
huma Modinha nova.
Preço 200 R.
LISBOA
Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jesus
onde se podera Abonar para a Coleção de cada anno pella quantia de 2880.
na mesma Real Fabrica se achã toda qualidãde de Muzica

M. T. T. 46/128 A.

S. Jan, Hermit

No 9 Moda del S. Marcos Ant^o com accompag^o de Cravo, e 2. Mandolinos

Perdoar can Condicoes

Vem meus bem q. eu te per.

And^{te}

Con molto:
quasi alleg^{ro}

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics 'Perdoar can Condicoes' and 'Vem meus bem q. eu te per.'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'P' and 'F'.

The second system continues the vocal line with the lyrics 'do estais perdo. a da vem' and 'vem meu'. The piano accompaniment continues with dynamic markings 'F' and 'P'.

The third system continues the vocal line with the lyrics 'bem q. eu te per. do o estais perdo. a da vem a abuzar destu pie.'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'F' and 'P'.

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics 'da de ah naõ tornes tu meu bem ah naõ tornes tu meu bem naõ'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'cresc' and 'cresc'.

CB 3053 74
H 872362

2. *Vem descansar nos meus braços* *Eu já deixo o meu Cuime*
Descance eu nos teus também *Deixa tu o teu desdem*
A fugir de quem te adora *A lembrate do passado*
Ah não tornes tu meu bem *Ah não tornes tu meu bem*

3. **F**

4. *Deinos hum mutuo perdão*
Da o tu que tu dou também
Eu não torno a confiar-me
Ah não tornes tu meu bem