

Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Estudo sobre as decisões editoriais tomadas na preparação das edições de performance da obra musical do compositor-instrumentista-pedagogo carioca Lino José Nunes (1789-1847) conhecida até o momento: 6 lições para contrabaixo solo e 3 modinhas (*De Huma simples amizade*, *Se meus suspiros podessem* e *Cupido tirando dos ombros*) para voz e piano, aqui apresentadas em arranjos que incluem também o contrabaixo, instrumento principal de Lino. Discute-se as correções, ajustes e acréscimos nas fontes primárias a partir (1) de elementos da organologia e da técnica instrumental do contrabaixo, da voz e do piano; (2) da realização dos símbolos notacionais deixados nas fontes primárias (um manuscrito autógrafo das lições e reimpressão das edições do século XIX das modinhas, respectivamente); (3) de simetrias e diferenças entre elementos de análise formal das obras (seções formais, harmonia, contorno melódico, recorrência de motivos e ritmos); (4) de elementos de arranjo e mudança de instrumentação, no caso das modinhas; (5) de elementos da relação texto-música articulados com a proposta de uma realização cênica, também no caso das modinhas; (6) do contexto histórico e sociológico da vida desse ainda pouco conhecido músico afro-brasileiro do período imperial.

Palavras-chave: música imperial brasileira; Lino José Nunes; edição de performance; práticas de performance; música afro-brasileira.

Editorial reflections of performance practices: the lessons and *modinhas* by Brazilian Lino José Nunes (1789-1847)

Abstract: Study about the editorial decisions in the preparation of the performance editions of the music by Brazilian composer-instrumentalist-pedagogue Lino José Nunes (1789-1847) known up to now: 6 lessons for double bass alone and 3 *modinhas* ("*De Huma simples amizade*" ["Of a Simple Friendship"], "*Se meus suspiros podessem*" ["If my Sighs Could"] and "*Cupido tirando dos ombros*" ["Cupid without the quiver"]) for voice, double bass and piano. The corrections, adjustments and additions made in the primary sources are discussed departing from (1) organology and instrumental techniques of the double bass (Lino's main instrument), the voice and the piano; (2) the realization of notational symbols left in the primary sources (an autograph manuscript and reprints of nineteenth-century editions, respectively); (3); symmetries and differences among formal analysis elements (formal sections, harmony, melody contour, recurrence of motifs and rhythms); (4) elements of arrangement and change of instrumentation, in the case of the *modinhas*; (5) text-painting elements paired with the proposal of a theatrical stage realization, also for the *modinhas*; and (6) the historical and social context of the life of this still little known Afro-Brazilian musician of the Imperial period.

Keywords: Brazilian Imperial music; Lino José Nunes; performance edition; performance practices; Afro-Brazilian music.

Contextos e textos editoriais ao redor de Lino José Nunes

Tentar trazer aos nossos ouvidos a sonoridade da música que se ouvia antes do advento das gravações é um ato criativo. Envolve especular sobre indícios deixados pelo compositor, detalhes da organologia e técnica dos instrumentos musicais e, mesmo, crer em (ou desconfiar de) narrativas pessoais a partir de percepções encharcadas de valores culturais de uma época. Em última análise, somos levados a propor aproximações ou afastamentos de estéticas diversas. Mas imaginar detalhes da performance também pode se tornar um exercício criativo mais objetivo, quando lançamos mão de elementos analíticos que ajudam a otimizar a leitura de uma partitura, a iluminar sua compreensão e a fundamentar melhor a transformação de símbolos notacionais em música realizada.

Apesar de muitos pesquisadores performers no Brasil frequentemente incluírem partituras como resultados de pesquisa, ainda é muito incipiente as abordagens que de fato tratam de "edições de performance". Fazendo uma distribuição taxonômica das pesquisas apresentadas no 1º Seminário Nacional de Pesquisa em Performance musical (1º SNPPM), vimos que apenas 1 dos 70 trabalhos apresentados (ou seja, 1,4% do total) tratava de edições de performance (BOREM e RAY, 2012, p.130). Assim, o que ainda observamos predominantemente no Brasil, e mesmo no exterior, é uma falta de fundamentação, consistência e substância que façam jus à inclusão das práticas de performance nas partituras e interferências bem fundamentadas nas fontes primárias. Em última análise, permitam o encontro entre as visões do compositor e do performer.

A menção honrosa concedida ao artigo "*Lino José Nunes's 1838 Methodo: Historical, Analytical and Editorial aspects of an Afro-Brazilian Double Bass Jewel*" na *2014 Research Competition* da *ISB (International Society of Bassists)*, de minha autoria juntamente com Rodrigo Olivarez, Alfredo Ribeiro, João Paulo Campos e Gustavo Neves (BORÉM, OLIVAREZ, RIBEIRO, CAMPOS e NEVES, 2015; veja as referências de partituras ao final do artigo para identificar os editores de cada lição), me motivou a preparar as edições de performance não apenas das 6 lições para contrabaixo sem acompanhamento de Lino, mas também de suas 3 modinhas, as quais arranjei para voz, contrabaixo (instrumento principal de Lino) e piano. A ideia dessas edições de performance em inglês e venda de *downloads* faz parte de um projeto da *International Society of Bassists* para arrecadação de fundos para custear projetos de ensino e pesquisa de alunos contrabaixistas em todo o mundo (RIGUEIRA JR., 2015, p.8).

Sobre a interdependência apresentada por COHEN e KATZ (1979) entre a notação e a informação contida nas partituras, BAIRRAL (2009, p.85) argumenta que as dificuldades de se compatibilizar a composição e a performance da música é um paradoxo que se reflete na busca de uma: "... essência derivada de exaustivas discussões teóricas e adaptações à performance...". Discutindo essa dicotomia no Brasil, muito evidente no período de Lino, em que a documentação das práticas de performance não era sistemática e, por isso, ainda menos palpável que hoje,¹

¹ Apesar da ausência de uma literatura significativa sobre as práticas de performance ao redor de Lino José Nunes e sua época, alguns elementos esparsos podem ser inferidos a partir do manuscrito de seu *Methodo para contrabaxo*. Por exemplo, a tessitura utilizada e símbolos de

CASTAGNA (2008, p.11) diz que “As edições brasileiras de música antiga em geral têm se colocado em extremos opostos em relação a esses aspectos, sendo raras as edições que contemplem simultaneamente interesses musicais e musicológicos...”. Assim, uma negociação entre dados documentais preciosos (fontes primárias) e inferências a partir de dados dispersos (fontes secundárias) faz parte dos caminhos da edição musical que aqui escolhemos para trilhar. Carlos Alberto FIGUEIREDO (2004, p.40, 46), com pesquisa filológica premiada que trata da edição da música do principal mestre de Lino (o Padre José Maurício Nunes Garcia; FIGUEIREDO, 2000), identifica alguns elementos nas tipologias de Georg Feder (a “impressão corrigida em notação moderna” e a “edição musicológica e prática”), James Grier (a “edição interpretativa”), Maria Caraci Vela (a “edição prática”) e Walther Dürr (a edição interpretativa “autorizada”). A partir dos elementos apresentados por esses autores, propomos uma combinação de duas vertentes editoriais para as edições de performance da música de Lino José Nunes.

O manuscrito autógrafo do *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo* (daqui para frente chamado apenas de *Methodo para contrabaxo*) de Lino reforça a importância do Brasil

cordas soltas revelam aspectos construtivos do tipo de instrumento utilizado no Brasil até D. Pedro I, ou seja, o contrabaixo “italiano” de três cordas apenas afinado em quartas justas Lá₁ – Ré₂ – Sol₂ (BORÉM e CARDOSO, 2012, p.1920, 1924). Em outro exemplo, os exercícios e símbolos notacionais para transposição em todos os tons em claves diversas e o esquema de lições ao redor do círculo das quintas apontam para práticas como a transposição lida em tempo real e a leitura fluente em todas as claves pelos músicos sinfônicos daquela época (BORÉM e CARDOSO, 2012, p.1922).

no contrabaixo do século XIX.² Para essa fonte primária, propomos uma edição híbrida entre a edição musicológica e a edição de performance das 6 lições de Lino (NUNES, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015f). Justificamos as decisões editoriais que implicam não apenas em correções de erros textuais (FIGUEIREDO, 2012), mas também inclusões e compatibilizações de alturas, dinâmicas, articulações e indicações de andamento, com o intuito de auxiliar os intérpretes em uma performance mais bem fundamentada, uma vez que a maior parte dos leitores de partituras ainda não está familiarizada com a realização das práticas *HIP* (*Historically Informed Performance*). Algumas sugestões de arcadas e dedilhados, não presentes no original, foram incluídas. Por outro lado, o rigor musicológico das edições *urtext* foi preservado, na medida em que todas as nossas alterações editoriais nos originais podem ser facilmente identificadas, pois se encontram entre colchetes.

Já para a edição das 3 modinhas (NUNES, 2015g, 2015h, 2015i), cujos originais disponíveis até o momento são constituídos apenas de fontes reimpressas por DODERER (1984), minhas intervenções editoriais foram bem maiores (BORÉM e CAMPOS, 2014), pois trata-se de arranjos com a adição do contrabaixo (principal instrumento de Lino) na instrumentação original de voz e piano.³ Além da inclusão de novos timbres (*arco* e *pizz.* no contrabaixo e efeitos na voz), proponho nesses arranjos mudanças de

² Outro manuscrito raro do repertório do contrabaixo no Brasil do século XIX é o *Impromptu* para contrabaixo e piano de Leopoldo Miguez, também redescoberto na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ (BORÉM, 2005).

³ Para outra versão de performance das 3 modinhas de Lino, ouça os arranjos de CHERNAIK (2002) para soprano e cordas orquestrais no disco *Sempre Amor: Portuguese love songs from the Romantic age* (CD LIR002).

textura (com a escrita de algumas linhas contrapontísticas ou alteração do acompanhamento), a mudança da voz para um registro mais grave (mais típico na música popular) e uma proposta de realização cênica das 3 modinhas tanto separadamente quanto sequencialmente, sem interrupção, uma após a outra.

Sumariando os critérios que nortearam as tomadas de decisão nas edições das 6 lições e 3 modinhas de Lino temos: (1) elementos da organologia e da técnica instrumental do contrabaixo (principal instrumento de Lino), da voz e do piano; (2) a realização dos símbolos notacionais deixados nas fontes primárias (um manuscrito autógrafa e edições do século XIX, respectivamente); (3) as simetrias e diferenças entre elementos de análise formal das obras (seções formais, harmonia, contorno melódico, recorrência de motivos e ritmos); (4) elementos de arranjo e mudança de instrumentação, no caso das modinhas; (5) elementos da relação texto-música articulados com a proposta de uma realização cênica, também no caso das modinhas; (6) o contexto histórico e sociológico da vida desse ainda pouco conhecido músico mulato do período imperial. Sem pretender uma abordagem exaustiva, mas de natureza mais tipológica, serão apresentados aqui alguns tipos de questões editoriais, especialmente aqueles com repercussão na performance ou orientados por ela.

Um mulato genial à solta no Rio Imperial

Após cerca de dois séculos, o multifacetário e ainda pouco conhecido afro-carioca Lino José Nunes (1789-1847), surge, nesse início do século XXI, como uma revelação rica em dados históricos e musicais da música imperial brasileira (BORÉM, 2014a).

Basta trazer à tona os documentos achados recentemente sobre sua vida pessoal (registros que atestam seu nascimento, casamento e morte) e arquivados no Convento de Santo Antônio no Largo da Carioca, onde está sepultado, e no Cabido Imperial na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. Lino teve antecedentes familiares pouco promissores na sociedade colonial e imperial brasileira pois, a 3 de março de 1789, na Matriz de São José no Rio de Janeiro, foi batizado como filho "bastardo" de pai "incógnito" e filho da ex-escrava mineira, "parda liberta", Paula Joaquina (sem sobrenome) (VASCONCELLOS, 1818). Lino provavelmente herdou seu único sobrenome de seu "Padrinho Manoel Nunes da Costa Praty" (VASCONCELLOS, 1818). Mas foi outro "Nunes" que, de fato, o apadrinhou na vida: o Padre José Maurício Nunes Garcia, que o acolheu e educou musicalmente na sua escola privada de música e, mais tarde, o encaminhou profissionalmente. Lino respondeu a esse cultivo generoso com frutos musicais muito significativos. Ao receber do Padre a incumbência de educar um de seus filhos no contrabaixo, o qual se tornaria o médico Dr. Nunes Garcia Jr. "...figura destacada na sociedade carioca de seu tempo..." (André CARDOSO, 2011, p.430), Lino concebeu nada menos que o 2º método de contrabaixo do mundo escrito por um contrabaixista (BORÉM, OLIVAREZ, RIBEIRO, CAMPOS e NEVES, 2015).

Outro legado importante pode ser observado tanto nas lições para contrabaixo quanto nas suas modinhas: uma escrita harmônica e melódica arrojada, que pode ser considerada, até onde temos notícia,⁴ a mais cromática na música brasileira até o fim do 1º

⁴ Corrobora essa opinião o musicólogo Paulo Castagna, em e-mail enviado ao autor do presente artigo.

Império (BORÉM, 2015c). No seu *Methodo para contrabaxo*, Lino parece ter sido também o primeiro músico brasileiro a conceber composições ao redor do círculo das quintas: embora deixado incompleto, o ciclo de 24 tonalidades arranjadas em pares maior-relativo menor tem uma clara intenção didática, como J. S. Bach. No seu *O Cravo bem temperado*. Apesar das limitadas perspectivas sociais, Lino tornou-se uma personalidade respeitável na cena musical. De cantor da Capela Real passou a ser o contrabaixista mais reconhecido nos principais teatros e escolas de música do Rio de Janeiro nos períodos de D. João VI e Dom Pedro I: Capela Real, Câmara Real, Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro Tivoly, Conservatório Dramático Brasileiro, Conservatório de Dança e Música do Rio de Janeiro e escola particular do Padre José Maurício (André CARDOSO, 2011, 427-429). As causas do ostracismo de seu nome e obra após sua morte intrigam, uma vez que foi um dos somente quatro músicos mantidos na Capela Real quando da demissão em massa dos cerca de 60 músicos (Lino CARDOSO, 2006, p.5; ou "...mais de 100 instrumentistas...", na visão de ANDRADE, 1967, vol.1, p.164) ocorrida em 1831. Marcante também é o fato de, cinco anos antes, ter sido um dos responsáveis pela encomenda e pagamento da obra-prima do Padre José Maurício, a *Missa de Santa Cecília* (memorando manuscrito de punho do Padre José Maurício Nunes Garcia, exposto como Documento 135 por MATTOS, 1967, p.34). Se a mãe de Lino experimentou a liberdade graças a uma carta de alforria, ele deve ter crescido e experimentado o ambiente artístico do Rio já em relativa liberdade, sem o peso da escravidão. Os 58 anos de vida de Lino e sua reduzida, porém madura obra conhecida até hoje, parecem ainda esconder surpresas.

As 6 Lições para contrabaixo: negociações editoriais com o manuscrito

Difícilmente Lino teria chance de ter visto a edição do manuscrito de 1838 de seu *Methodo para contrabaxo*. Se aqui "No Brasil imprimiu-se música apenas a partir da década de 1830..." (CASTAGNA, 2008, p.7), ou seja, oito anos antes dele deixar o manuscrito incompleto na p.15 (no c.8 da *Lição 7*, exatamente), as prioridades editoriais daquela época dificilmente incluiriam a impressão de um tutorial para o contrabaixo. Assim, todas as negociações para as edições de performance de suas seis lições para contrabaixo sem acompanhamento devem ser feitas diretamente e com base nessa única fonte primária que chegou até os dias de hoje.

A excelente caligrafia de Lino deixa pouca margem de dúvidas no seu manuscrito, de forma que as os erros e inconsistências notacionais estão bem explícitos. Há três notas erradas no manuscrito da *Lição 1* (NUNES, 1838a). Primeiro, a ausência de bequardos em dois Fás₂ nos c.11 e 18, respectivamente, após sustentidos terem sido utilizados anteriormente nesses compassos para criar a apojatura inferior F#₂. Outra correção na edição de performance (NUNES, 2015a) ocorre no c.14, pois o Si₂ deveria ser um Lá₂ em função do contorno melódico da frase escalar descendente. As inconsistências notacionais de Lino ficam bastante evidentes também na indicação de articulações e dinâmicas. Por exemplo, os *staccati* e ligaduras de expressão faltantes nos c.2, 6 e 28 foram acrescentados.

No original da *Lição 1*, a fermata no c.15 sobre a supertônica Ré₂ (Figura 1) é uma clara alusão à fermata de ópera,

em que o cantor exhibe suas habilidades de sustentar notas longas. Aqui, Lino parece demandar do contrabaixista a prática de performance em que o instrumentista de ópera deve estar atento ao maestro o qual, por sua vez, deve estar atento ao cantor solista antes que todos resolvam a fermata em uma cadência no acorde da tônica (Dó₂, no caso do contrabaixo). Para que esse ponto nevrálgico não seja atingido abruptamente, práticas comuns nas óperas rossinianas⁵ foram adotadas, como o *ritardando* e o *crescendo* simultâneos que foram acrescentados à edição de performance. Esse procedimento também permite ao contrabaixista trazer o arco para a região da ponta para que, na arcada "para cima", possa sustentar a *fermata* por mais tempo. Ainda no c.15, um pequeno círculo foi adicionado sobre a cabeça da nota Ré₂, indicando a utilização de corda solta e não corda presa, mais comum naquela época. Ainda em relação às arcadas, sugere-se, na edição de performance, dois arcos "para cima" consecutivos nos c.22-25, 28, 30, 32-33 para se manter o arco mais próximo ao talão e facilitar a articulação em *staccato* nas escalas descendentes.

⁵ A partir das listas preparadas por ANDRADE (1967), infere-se a participação de Lino em pelo menos 40 óperas de Rossini durante as temporadas de ópera no Rio de Janeiro entre 1825 e 1838.



Figura 1. Correção de nota errada (Lá₂ no c.14 para Si₂) e *fermata* cadencial (c.15) no manuscrito da *Lição 1* de Lino José Nunes, com a inclusão de elementos de práticas de performance da ópera (*crescendo*, *ritardando* e *forte*) e do contrabaixo (sinal de corda solta) na edição de performance.

Já em relação às dinâmicas, a notação da *Lição 1* é muito inconsistente e parece refletir a falta de revisão no manuscrito deixado incompleto. O único sinal anotado nessa lição do manuscrito é um *forte* no último compasso, uma clara indicação de que, na concepção do compositor, deveriam existir dinâmicas anteriores, desde o início da peça. A falta de indicações, entretanto, não impede que os procedimentos composicionais simétricos de repetição ou sequenciamento de motivos e frases e a formação de períodos duplos paralelos, exaustivos na *Lição 1*, sugiram o padrão dos pares de dinâmica em terraço *forte-piano*, herdadas do barroco.

Há apenas uma nota errada no manuscrito da *Lição 2* (NUNES, 1838b). No c.16, o Ré₂ no início do

compasso deve ser corrigido para um Dó₂ na edição de performance (NUNES, 2015b), uma vez que essa nota marca o ponto de inversão do contorno melódico, além do que essa nota explicita o acorde de Fá maior na segunda inversão. Os elementos composicionais simétricos da *Lição 2* motivaram a comparação cruzada de trechos semelhantes tanto em níveis mais locais quanto gerais. Por exemplo (Figura 2), os pares de *crescendo-decrescendo* dos c.19-21 foram copiados nos c.23-25, ao mesmo tempo em que os *marcati* dos c.23-25 foram copiados nos c.19-21. Da mesma maneira, o *staccato* da anacruse do c.23 foi copiado na anacruse do c.19.



Figura 2. Simetria entre períodos paralelos e comparação cruzada entre os c.19-21 e c.23-25 na *Lição 2* de Lino José Nunes justificam a inclusão de *staccato*, pares de *crescendo-decrescendo* e *marcati* na edição de performance.

Já os *staccati* das colcheias que precedem as síncopes no c.13 e a anacruse marcial do c.29 foram aplicadas às muitas recorrências temáticas desses materiais com articulações inconsistentes ao longo da *Lição 2*. O problema de notação das dinâmicas, muito aparente nessa lição, foi minimizado com o reconhecimento de estruturas paralelas. Por exemplo, a falta de indicação de dinâmicas no trecho entre o *piano* no c.1 e o *piano* no c.8 foi solucionada com a adição de um *forte* na anacruse do c.5, pois ela marca o início da segunda frase de um período paralelo. Essa escrita sugerindo o eco *forte-piano* foi aplicada em diversos pares de trechos equivalentes: c.12 e c.15, c.19 e c.23, c.32 e c.34, c.43 e c.44, c.45 e c.46.

Do ponto de vista da realização, a sugestão de arcada “para baixo” nas síncopes marciais que ocupam todo o compasso (semínima-mínima-

semínima), como nos c.2-3 e 6, põe em relevo o interesse musical destas figurações na *Lição 2*. Já as arcadas reversas (arcada “para cima” nos tempos fortes e arcadas “para baixo” nos tempos fracos) foram sugeridas para deixar mais evidentes as articulações em *staccato* e *legato*, como acontece no c.48.

Há duas notas erradas no manuscrito da *Lição 3* (NUNES, 1838c). Primeiro, o Mi_2 no c.20 (Figura 3) deve ser um Sol_2 na edição de performance (NUNES, 2015c), correspondendo à primeira corda solta do contrabaixo. Isso pode ser inferido não apenas pelas outras 6 recorrências da mesma nota nos c.18-20, mas também pelo fato de que todos os contornos melódicos convergem para essa corda solta, um recurso idiomático que Lino explora amplamente nas seu *Methodo para contrabaxo*.

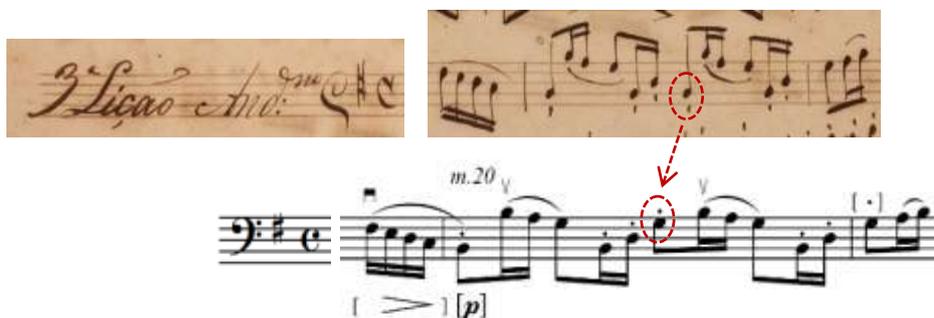


Figura 3. Correção de nota errada (Sol_2 , e não Mi_2 , no c.20) na edição de performance da *Lição 3* de Lino José Nunes com base em recorrência da nota correta no mesmo trecho do manuscrito.

A segunda nota notada erroneamente na *Lição 3* se deve a uma designação equivocada de oitava (Figura 4): o Sol₃ no c.26 (escrito na clave de tenor) deveria ser um Sol₂

para não interromper o arpejo descendente da tríade de Sol maior depois que os grupos de semicolcheias atingem seu clímax, típico da escrita sinfônica (c.24-25).

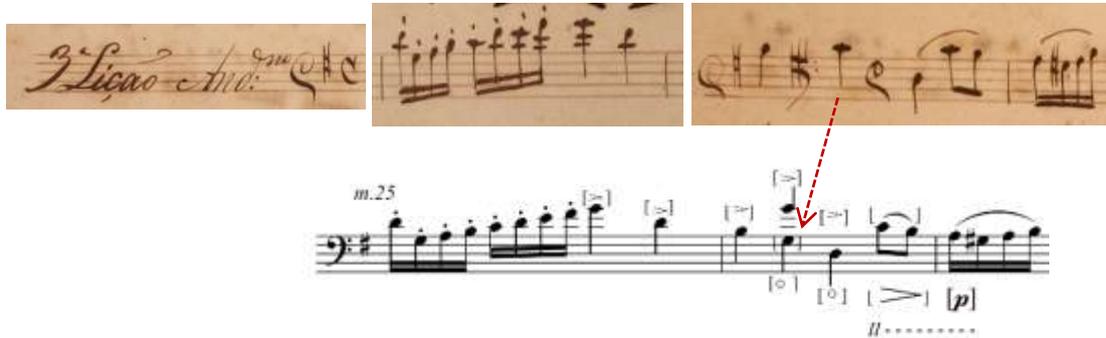


Figura 4— Outra correção de nota (Sol₂, e não Sol₃, no c.26) na edição de performance da *Lição 3* de Lino José Nunes com base no contorno melódico de arpejo descendente.

Os símbolos de corda solta e harmônicos naturais nas notas Sol₂ e Ré₂ foram acrescentados à edição da *Lição 3* para explicitar a gosto de Lino pela reverberação natural decorrente da afinação do instrumento em 4^{as} justas. Ligaduras de expressão foram acrescentadas às notas nas terminações femininas na cadência do c.4 (Sol#₂- Lá₂) e na apoiatura do c.28 (Mi₃-Ré₃). Ligaduras e *marcati* foram acrescentados aos pares Dó#₃-Ré₃ e Lá₂-Si₂, notas que formam uma inusitada sequência de síncopes que aparece apenas no c.21, o penúltimo compasso da lição. Síncopes inusitadas porque, tematicamente, aparecem ao final da peça sem nenhuma relação temática com os materiais anteriores, e porque constituem um ritmo que, mais de meio século depois, será consolidado no choro passando a se chamar "síncope brasileira". Essas síncopes refletem uma direta influência afro-brasileira, cada vez mais comum naquela época nos gêneros populares da modinha e do lundu (LIMA, 2005, p.49) e que, Lino, como mulato e modinheiro, deveria conhecer e praticar no seu dia-a-dia.

Da mesma forma que na *Lição 2*, arcadas para baixo consecutivas foram acrescentadas às síncopes marciais dos c.2 e c.6 da *Lição 3*. Para facilitar a realização da apoiatura dupla no quarto tempo do c.3, uma ligadura conectando as notas Dó₃ e Si₂ ao Lá₂ foi acrescentada. Os ecos dos c.12-14 refletidos nos c.15-17 e dos c.18-19 refletidos nos c.20-21 motivaram a inclusão de pares de *forte-piano*. Um *forte* foi também acrescentado ao c.22 em função do típico *tutti* sinfônico do arpejo e escalas que cobrem quase toda a tessitura máxima que Lino emprega em todo o seu *Methodo para contrabaxo*: do Sib₁ ao Sol₃.

Apenas uma nota errada foi detectada no manuscrito da *Lição 4* (NUNES, 1838d): o Ré₂ no final do c.15 recebeu um sustenido na edição de performance (NUNES, 2015d) para que exerça a função de sensível de Mi menor. Para manter o mesmo timbre de corda, foi sugerida a utilização da corda Ré para realizar o cromatismo contido nos c.11-13. Como já havia acontecido na *Lição 1* e *Lição 2*, as síncopes marciais foram enfatizadas com a sugestão de arcadas para baixo

nos segundos tempos dos c.1, 2, 5, 6, 18 e 21. Uma retomada de arco também foi sugerida nos c.30-31 para manter o arco próximo ao talão e permitir uma articulação mais clara e enérgica. Uma comparação cruzada entre os períodos paralelos simétricos dos c.1-4 e c.5-8 (Figura 5) dissipou as dúvidas em relação à notação

inconsistente de suas dinâmicas. Enquanto que o *piano* e *forte* do c.1 foram acrescentados ao c.5, o *marcato* da síncope no c.5 foi adicionada ao c.1. Já o *piano* do c.3 foi antecipado para o final do c.2 devido à sua posição mais lógica que acontece no trecho paralelo do c.6, que evidencia o fraseado em anacruse.

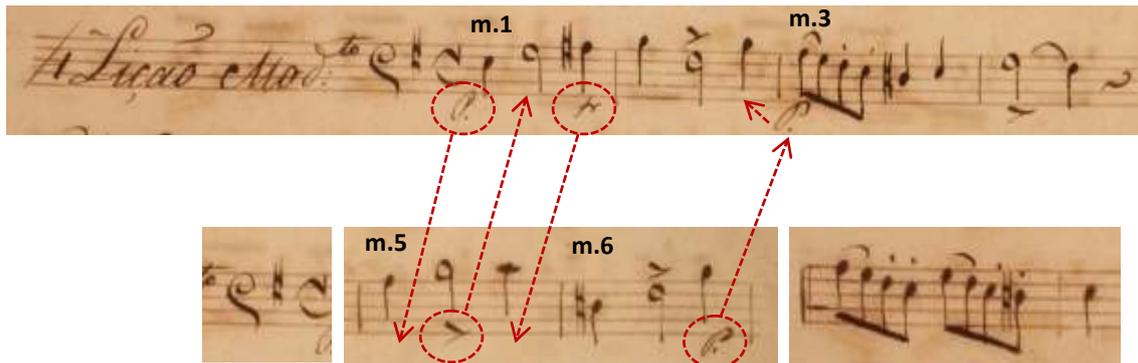


Figura 5 – A comparação cruzada de períodos paralelos (c.1-4 e c.5-8) justifica a inclusão/correção de dinâmicas e sinais de articulação na edição de performance da *Lição 4* de Lino José Nunes.

Embora nenhum sinal de dinâmica gradativa apareça na *Lição 4*, as passagens cromáticas expressivas e os típicos clímax construídos com escalas ascendentes e arpejos descendentes motivaram a inclusão de *crescendi* e *decrescendi* operáticos. As mudanças súbitas de andamento, refletindo uma influência do par *aria-caballeta* da ópera italiana, foram enfatizadas com a inclusão de *ritardandi* nos c.16 e c.23 e uma fermata sobre a dominante no c.29, antes de sua resolução na tônica no c.30. Na mesma passagem, para conectar o trinado a essa fermata, um mordente (típico no repertório das cordas solistas) foi sugerido no c.29. Os *staccati* originais nas semicolcheias do c.14 foram aplicadas às passagens semelhantes nos c.16-17. As duas vozes da melodia polifônica (ou falsa polifonia) que ocorrem nos c.24-28 foram enfatizadas com a regularização de dois tipos de articulação contrastantes já existentes no

manuscrito: *staccato* para as colcheias e *marcato* para as semínimas.

Verificou-se dois erros de notação de notas no manuscrito da *Lição 5* (NUNES, 1838e). No segundo tempo do c.19, a primeira nota deve ser um $Mi\#_3$ na edição de performance (NUNES, 2015e) e não um $F\#_3$, devido ao padrão recorrente de apojetura inferior por semitom que ocorre no mesmo compasso e no compasso anterior. Já no terceiro tempo do c.24, o Mi_2 deveria ser um Sol_2 , não apenas porque essa nota acontece em meio a uma sequência melódica no primeiro tempo do compasso (uma 4ª justa ascendente seguida de uma 2ª menor descendente), mas também porque o pequeno círculo sobre essa nota no manuscrito indica a utilização de corda solta.

Padrões de fraseados paralelos serviram de guia para a correções das muitas inconsistências de articulação e

dinâmicas na *Lição 5*. Por exemplo, os acentos de *marcato* no c.1 serviram de modelo para os mesmos padrões que ocorrem no c.18. A ligadura de expressão nas duas últimas notas do c.25 foram aplicadas às notas correspondentes em ambos os c.22 e c.28. Da mesma forma, as articulações nas semicolcheias dos terceiro e quarto tempos do c.30 foram copiadas nas notas do primeiro e segundo tempos do mesmo compasso. Apojaturas cromáticas são uma característica marcante na *Lição 5* (c.2, 4, 6, 8, 13, 18 e 19), às quais foram acrescentadas ligaduras para pôr em evidência a típica prática de performance de se fazer um *diminuendo* nesses casos, que podemos pensar como remanescente dos “suspiros” (“*sighs*”) da escola clássica das cordas orquestrais de Mannheim (SADIE e LATHAN, 1988, p.462). Como aconteceu na *Lição 3*, Lino explora a reverberação das cordas soltas na *Lição 5*, especialmente nas notas longas. Assim, o símbolo de corda solta (um “o”) foi colocado sobre as várias recorrências das notas Lá₁, Ré₂ e Sol₂. Para facilitar a leitura da partitura, o símbolo de ornamento para o mordente no c.23 foi substituído pela sua forma realizada.

Embora a notação de dinâmicas seja bastante inconsistente (por exemplo, o primeiro sinal de dinâmica na *Lição 5* só aparece no c.6), a simetria fraseológica e as progressões harmônicas permitem a inferência de diversas sugestões. O gosto de Lino

pela sofisticação harmônica, aparente no esquema geral das tonalidades das lições ao redor do círculo das quintas, se repete no interior dessa lição. Com três modulações diretas por terças maiores, ele dá a volta ao círculo das tonalidades maiores: de Ré maior para em Si *b* maior (c.22), de Si *b* maior para Sol *b* maior (c.25) e de Sol *b* maior de volta a Ré maior (c.28). Lino marca o início dessas seções modulantes com três síncopas consecutivas antes das mudanças de armadura de clave. Entretanto, em nenhum dos três trechos equivalentes, as dinâmicas anotadas favorecem a conclusão de cada tonalidade nem tampouco enfatizam a anacruse que marcam o início da nova tonalidade. Assim, justifico as seguintes alterações, exemplificadas na Figura 6: (1) adiamento do *piano*, que passou do início do c.29 (no manuscrito) para a última síncopa desse compasso (na edição de performance), com a finalidade de dissipar a sonoridade em Sol *b* maior; (2) inclusão de uma respiração (*coma*) para separar as duas tonalidades, (3) inclusão de um *forte* na anacruse do c.29 para torná-la, de fato, parte da tonalidade em Ré maior. Outras alterações no trecho foram o acréscimo de um *staccato* e um *marcato* com duas arcadas para baixo para realçar o início da síncopa no c.28; e a substituição do *sforzando* na nota mais aguda (um Mi₃ dobrado bemol) no c.28 por um sinal de *marcato*, sinal equivalente e mais comum no manuscrito.

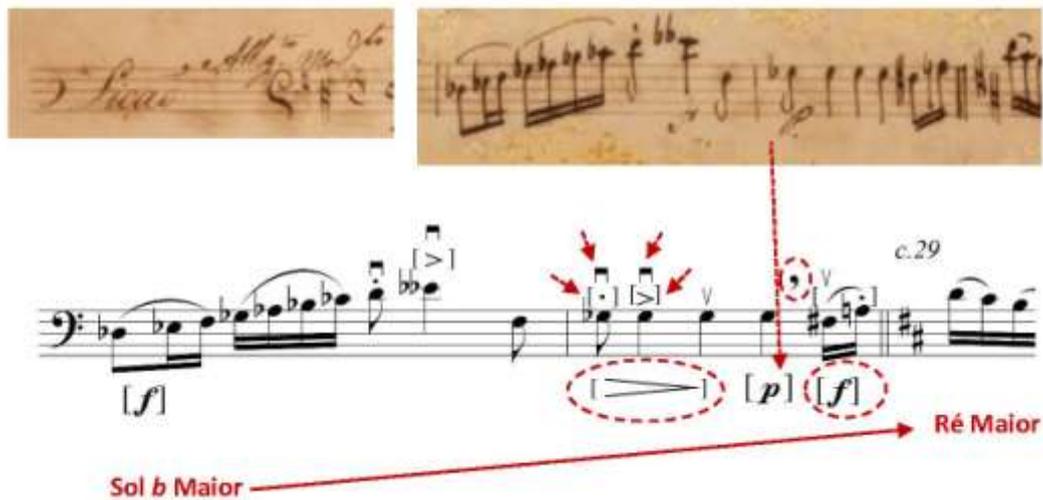


Figura 6 – Alterações no c.28 na edição de performance da *Lição 5* de Lino José Nunes para enfatizar a modulação direta de Sol b maior para Ré maior: inclusão de *decrecendo*, *staccato*, *marcato* e arcadas para baixo no início das síncopas, adiamento do piano, inclusão de respiração e *forte* na anacruse.

Ainda no trecho em Sol b maior (c.25-28), ligaduras alternativas de notas organizadas duas-a-duas em *legato* na corda Ré foram providas para facilitar a articulação nessa tonalidade de difícil articulação no contrabaixo. Assim, evita-se os cruzamentos de corda e mudança de timbre, que ocorreriam caso corda Sol fosse utilizada. Finalmente, as ênfases causadas por grandes saltos intervalares na *Lição 5* (Si₁-Sol₃ no c.15 e Ré₂-Sol₃ no c.32) também foram enfatizadas com a sugestão de retomadas de arco para baixo.

Não se verificou notas erradas no manuscrito da *Lição 6* (NUNES, 1838f). Entretanto, na edição de performance (NUNES, 2015f), corrigiu-se as duas apojeturas faltantes, que ocorrem logo antes das notas que iniciam os quartos tempos dos c.7 e 8 (Figura 7). Ligaduras alternativas e sugestões de arcadas foram acrescentadas à edição de performance com o objetivo de manter o início de todos os grupos de semicolcheias começando com arcada para baixo e mantendo-os próximo ao talão, para se obter uma articulação mais fácil e mais clara.



Figura 7 – Inclusão de duas apojeturas ornamentais (c.7 e c.8), faltantes no manuscrito, na edição de performance da *Lição 6* de Lino José Nunes, e inclusão de uma *ossia* de arcadas alternativas para facilitar uma realização mais clara dessa passagem virtuosística.

Para espelhar os c.15-16, a notação do *mordente* no c.6 da *Lição 6* foi modificada para a forma realizada desse ornamento. Como aconteceu na *Lição 4*, a referência ao par operístico *aria-cabaletta* foi preparado com um *ritardando* antes do *1º Tempo* (ou seja, *tempo primo*) no c.19. Ao mesmo tempo, foi acrescentado um *forte* no início desse andamento porque isso reflete o espírito de bravura dessa seção, com seus típicos gestos virtuosísticos de semicolcheias com a indicação de “*apertando*” (ou seja, com um *accelerando*). Não há quaisquer sinais de dinâmica entre o *forte piano* súbito no c.18 e o *dimi.* (ou seja, *diminuendo*) no final da lição, no c.24. Para sanar essa incongruência (que sugere a omissão acidental de um acréscimo de dinâmica), foram acrescentados um *crescendo* no c.20 que conduz a um *forte* no c.21 e, após o *diminuendo*, foi acrescentado um *piano* no último compasso da peça. Duas arcadas para cima foram sugeridas nos grupos de semicolcheias nos c.7-8 para manter o arco próximo do talão e ajudar na articulação dessa passagem que tem muitos ornamentos consecutivos. Similaridades de caráter e estrutura melódica orientaram a inclusão de acentos em diversas passagens, como nos c.1-2, c.11-12 e c.15-18.

As 3 modinhas: para cantar e encenar hoje o Brasil imperial, em português e inglês

A canção de câmara e a música sinfônica com vozes solistas ou coral talvez sejam os últimos redutos do repertório vocal erudito em que predomina a performance com gestos corporais e expressões faciais mais contidos, além de uma ausente ou limitada utilização de elementos cênicos

por parte do cantor (como iluminação, objetos de cena, interação com a plateia etc.). Comum em outros gêneros vocais como a ópera, o teatro musical e a música popular (BORÉM, 2014b; BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, 2014b, 2011a, 2011b; TAGLIANETTI, 2010; PEROTTI MELLO, 2014), o planejamento de uma concepção cênica me norteou na concepção dos arranjos das modinhas de Lino José Nunes. Assim, incluindo palavras, frases, gestos, expressões faciais e objetos de cena, busco corroborar a tendência da realização cênica em práticas de performance recentes do canto erudito de câmara no Brasil (ARAÚJO, 2012; ARAÚJO e SOBRINHO, 2014; SOBRINHO e ARAÚJO, 2014).

Como os manuscritos das três modinhas de Lino José Nunes ainda continuam desaparecidos, os arranjos em edições de performance que aqui discuto (NUNES, 2015g, 2015h e 2015i) são baseados nas reimpressões realizadas por Gerhard Doderer (NUNES, 1994a, 1994b e 1994c) a partir de uma edição coletiva do século XIX. Apresento não apenas uma revisão dessas reimpressões, mas também uma ampliação de seu contexto de câmara (passando de dois para três instrumentos, com a adição do contrabaixo, principal instrumento de Lino José) e sua disponibilização bilíngue (português e inglês).

Nesses arranjos, as repetições das seções formais (ou *chorus*, como se diz no jargão da música popular) pelo contrabaixo e pelo piano permitem que essa formação de câmara seja mais democrática, pois esses instrumentos atuam também como solistas, enquanto a voz em *tacet*, descansa. Esses interlúdios instrumentais permitem também que a cantora, nas suas pausas, represente ou interaja com o público. Permitem ainda que versões apenas instrumentais das

modinhas sejam apresentadas, bastando para isso se excluir os *choruses* em que a voz participa e, no caso do *Chorus 2* da modinha *Cupido tirando dos ombros*, retirar a participação esporádica e pontual da voz. As traduções dos poemas das modinhas para o inglês (que receberam os títulos *Of a Simple Friendship, If my Sighs Could* e *Cupid without the quiver*) ficaram a cargo de Ana Taglianetti, cantora, atriz e diretora de ópera e musicais com experiência em tradução de libretos e canções.

A transposição das tonalidades originais, mais agudas, para tonalidades mais graves, nos arranjos, é uma referência às práticas de música popular comuns naquela época, quando versões da mesma modinha eram apresentadas em tonalidades diferentes (LIMA, 2010). Essa tendência se confirma no século XX quando, na música popular, passou a predominar a região da voz mais grave, próxima do registro natural da fala. Assim, nos arranjos das modinhas, as tonalidades originais desceram uma 4ª justa (de Sol Maior para Ré Maior, em *Se os meus suspiros podessem*), uma 3ª menor (de Mi b Maior para Dó Maior em *De Huma simples amizade*), e uma 4ª justa (de Si b Maior para Fá Maior em *Cupido tirando dos ombros*). Essas mudanças também favoreceram a escrita idiomática para o contrabaixo, como na ressonância natural das cordas soltas, harmônicos naturais, *pizzicati* e virtuosismo melódico nos trechos instrumentais. Em relação aos erros de notas, verificou-se apenas um nas três modinhas. No original da modinha *De Huma simples amizade*, o Ré₄ natural do c.3 deve ser corrigido para Ré₄b (ou seja, um Si₄b na transcrição uma terça menor abaixo proposta no arranjo), pois se refere à sétima do acorde de sétima diminuta com base na fundamental Mi natural.

Nas edições de performance das *Lições* para contrabaixo de Lino não houve sugestão de marcas metronômicas, para que o intérprete escolhesse seus andamentos de estudo e de performance em recitais. Já nos arranjos das modinhas, o fato deles implicarem na coordenação e negociação do fazer musical entre três instrumentos, valores para os andamentos foram sugeridos a partir das opiniões dos músicos, principalmente em relação às dificuldades técnicas de respiração e clareza na pronúncia de consoantes e vogais no canto, e da articulação no registro grave do contrabaixo. A partir da experimentação em ensaios, para o caráter dançante de das modinhas *De Huma simples amizade* e *Cupido tirando dos ombros*, foi sugerida a semínima pontuada = c.52 para ambas. Também para ambas foram sugeridos *accelerandi* para enfatizar as sensações de ansiedade (a falta de ar na expectativa do amor) e alegria (uma valsa ao ar livre), respectivamente. A indicação de andamentos de Lino na modinha *Se meus suspiros podessem* é mais complexa. Em função da relação texto-música, o compositor alterna o tempo inicial *Andantino mosso* (c.1 e c.14) com os andamentos *Andante mosso* (c.6) e *Allegretto moderato* (c.10). Por isso, em função do texto, sugeri as marcas metronômicas de semínima = c.80 ("...*suspiros podessem...*"), depois semínima = c.120 ("... *ausência suportar...*"), e depois de voltar ao *tempo primo*, indico semínima = c.112 ("...*ausência suportar ...*").

A realização das modinhas nos arranjos para trio inclui repetições da forma apenas instrumentais, sem a voz. Por isso, suas edições de performance resultaram em um número maior de *choruses* (5 vezes em *De Huma simples amizade*; 4 vezes em *Se meus suspiros podessem*; 4 vezes em *Cupido tirando dos ombros*). Assim, buscou-se

variedade nas recorrências dos acompanhamentos realizados pelo piano e contrabaixo, ao invés de simplesmente replicá-los nas repetições da forma, de maneira idêntica, como normalmente se ouve nas performances tradicionais das modinhas. A natureza improvisatória do acompanhamento era uma característica desse emergente gênero popular brasileiro no século XIX, o que também fundamenta a decisão de, nos arranjos, prover diferenças em cada *chorus*. Por exemplo, no original da modinha *De Huma simples amizade*, observa-se uma inconsistência da textura do piano que acompanha a voz na sequência melódica que ocorre no c.5 (pedal de semicolcheias em oitavas na mão esquerda), c.7 (pedal de colcheias repetidas na mão esquerda) e c.9 (semicolcheias arpejadas na mão esquerda alternando com síncopas de semicolcheias na mão direita). Assim, dentro de um mesmo *chorus* do arranjo, essa sequência melódica é acompanhada pelo mesmo tipo de textura para não interromper a crescente tensão sugerida pelo texto.

Embora a escrita pianística das modinhas seja quase sempre idiomática, vez ou outra observa-se que

sua realização nessa edição do final do século XIX pode não ter sido de autoria do próprio Lino. Uma das razões é que, para um compositor tão sofisticado e letrado como ele (BORÉM, 2015c), alguns trechos do acompanhamento parecem estranhos ao estilo pianístico, e amadorísticas do ponto de vista composicional. Vez ou outra, nessas partituras publicadas, aparecem texturas pouco apropriadas para o acompanhamento vocal. Por exemplo, no c.9 da modinha *De Huma simples amizade*, trecho já mencionado acima, o acompanhamento "sinfônico" em *fortissimo* (Figura 8), incomum em canções de câmara, mesmo nos períodos posteriores ao do compositor, foi modificado. Por questões de equilíbrio sonoro, foi utilizada uma textura menos densa e que, ao mesmo tempo, dobra o canto, cujo modelo foi tirado de trecho semelhante na própria modinha. Ainda nesse exemplo, o acompanhamento recebeu o acréscimo do contrabaixo em *pizz.*, dobrando o baixo do piano, mas com rítmica que cria uma polirritmia (o binário dentro do contexto da métrica ternária), comum no ambiente improvisatório da música popular e folclórica afro-brasileira.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is the original manuscript, and the right score is an arranged version. The right score includes four staves: 'canto' (vocal line), 'Contrabaixo pizz.' (bassoon part), 'piano m.d.' (piano right hand), and 'piano m.e.' (piano left hand). Red dashed arrows point from the original score to the arranged score, highlighting changes in the piano accompaniment and the addition of the bassoon part. The lyrics 'cres - cen - doo - ra - pa - ti - a' are written below the vocal line.

Figura 8 – Alterações no acompanhamento do original *De Huma simples amizade* (c.9 no original; c.22 no arranjo) de Lino José Nunes: alívio na textura do piano "sinfônico" em *ff* e dobramento "polirrítmico" com o contrabaixo em *pizz.*

Em outro exemplo, logo no c.2 da modinha *Se meus suspiros podessem* (Figura 9), a textura dos acordes de acompanhamento do piano está invertida no original: um acorde de três notas no grave na parte forte do tempo e apenas uma nota na parte fraca do tempo. Isso é agravado pelo fato de ocorrer em uma região mais grave do piano. Por isso, essa disposição na mão esquerda do piano não provê o suporte do acompanhamento tradicional para o

canto, ou seja, uma nota apenas na parte forte do tempo para o baixo e as demais notas do acorde na parte fraca do tempo e em registro mais agudo do que a nota do baixo. No arranjo, pode-se observar não apenas este ajuste, mas também a retirada de notas repetidas do acorde (a nota Lá) de maneira a criar uma textura mais idiomática para a mão esquerda do piano e sua mudança para o registro médio.

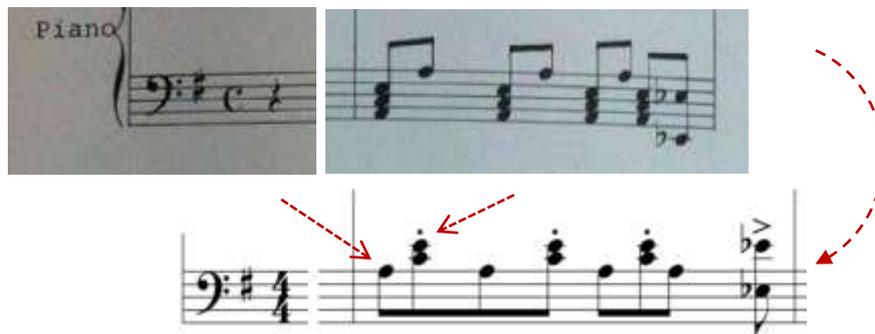


Figura 9 – Alterações na mão esquerda do piano no arranjo de *Se meus suspiros podessem* (c.2) de Lino José Nunes: baixo na parte forte do tempo, retirada de notas repetidas e mudança de registro.

Quanto aos aspectos criativos do processo de arranjar as modinhas com uma nova instrumentação, em boa medida esse processo se tornou um processo de composição com a adição de uma terceira voz à formação original de duo. Esse processo permitiu diversos procedimentos como, por exemplo, na

modinha *Cupido tirando dos ombros* (Figura 10), a utilização de diferentes texturas como a pergunta-resposta com inversão de contorno melódico, o contraponto imitativo, e as sugestões de timbre e alterações de dinâmica para enfatizar a relação texto-música.

Figura 10 – Procedimentos composicionais no arranjo da modinha *Cupido tirando dos ombros* de Lino José Nunes: pergunta-reposta com inversão de contorno melódico, contraponto imitativo, sugestão de timbre e alteração de dinâmicas para ênfase da relação texto-música.

Na prosódia peculiar da modinha *De Huma simples amizade*, Lino reforça a crescente ansiedade da expectativa do amor com uma “prosódia atravessada” na sequência de 9 síncopes dos c.10-14. Ao invés de musicar o poema com o ritmo natural da fala com “que de **amor** ...nos faz **morrer**”, ele transgrede o fluxo do discurso com “**que**dea...**mornos**...**faz**mor...**rer**”. Essa fragmentação é enfatizada por pausas que podem ser lidas cenicamente como a falta de ar que caracteriza o fenômeno da síncopa cardíaca. Assim, para realçar esse gesto de genial dramaticidade de Lino, um *crescendo* no c.12 foi adicionado no arranjo.

Para que as três modinhas possam ser realizadas em sequência, sem interrupção cênica, buscou-se enfatizar as atmosferas de suas letras, alinhavando-se sua ordem de apresentação segundo um arco que tem uma curva ascendente e

descendente de tensão dramática. Primeiro, *De Huma simples amizade* pode ser compreendida dentro da expectativa do amor surgindo a partir de uma amizade (...muitas vezes sem querer, vai crescendo a simpatia...). Depois, em *Se Meus suspiros podessem*, (...saberia quanto custa, huma ausência suportar...) pode-se perceber o sofrimento do amor não correspondido.

Finalmente, completando a sequência, há o ar campestre, mítico e bem-humorado de *Cupido tirando dos ombros*, que dilui a tensão anterior (...num campo de flores, contente brincava...). Para facilitar ao público percorrer esse arco de tensão dramática, três objetos de cena (com seus significados simbólicos) foram escolhidos: respectivamente, um leque colorido que ajuda a cantora a se recuperar da falta de ar na expectativa do amor; um véu negro que sinaliza o “luto” do amor não correspondido; um buquê de flores que sugere o ambiente bucólico do campo e permite um deslocamento da cantora em cena e

sua interação com o público. As marcações de cena são indicadas ao final de cada partitura. Assim, na primeira modinha, a cantora inicia com um personagem que vira páginas para o pianista (na introdução instrumental) e, depois, se move para o centro do palco e utiliza movimentos bruscos de abrir e fechar o leque enquanto canta. Na segunda modinha, a cantora apanha o véu negro que já estava no piso do palco e, com ele, encarna o sofrimento do amor, inclusive colocando-o sobre a cabeça para cantar. Na terceira modinha, a cantora simula uma valsa pelo campo, apanha um buquê de flores em um canto do palco, dança entre os instrumentos durante o

interlúdio instrumental e, ao final, as distribui ao público.

A participação cênica da cantora torna-se fundamental mesmo quando não está cantando. Por exemplo, na modinha *Cupido tirando dos ombros*, a longa e dançante sequência de grupos de semicolcheias melismáticas nos c.34-47 sugerem o movimento de valsa da cantora pelo palco no *Chorus 2*, enquanto ela ouve o interlúdio instrumental do contrabaixo e piano. Em outro exemplo, no *Chorus 1* (c.1-16) da modinha *Se meus suspiros podessem*, a encenação demanda uma marcação de cena, postura corporal e expressões faciais bem específicas, como pode se ler nas suas instruções (Figura 11):

CHORUS 1 (c.1-16):

- c.1:** A cantora olha para baixo e vê o véu no chão. Fica imóvel até o c.6, enquanto o contrabaixo e o piano estão tocando.
- c.6:** Ao ouvir o andamento mais rápido, levanta o rosto, tenso, testa franzida, olhar fixo na plateia.
- c.10:** Ao ouvir o andamento mais lento, olhar para cima, sereno e triste.
- c.14:** Ao ouvir o andamento mais rápido, olhar tenso, testa franzida, agitada.
- c.16:** Serena e triste, se prepara para cantar.

Figura 11 – Instruções para uma performance cênica no *chorus 1* do arranjo da modinha *Se meus suspiros podessem* de Lino José Nunes.

Conclusões sem fecho definitivo

Apesar de ser autor de uma obra reduzida, até o momento, a qualidade e pioneirismo das obras de Lino José Nunes e sua trajetória musical reservam a ele um lugar de destaque na música brasileira do século XIX. Para um personagem cujo perfil ainda está sendo delineado, a

disponibilização de sua música talvez seja o melhor instrumento para sua redescoberta e divulgação entre os músicos e seus públicos. Por isso, foram propostas as edições de performance de sua obra para concerto: 6 lições para contrabaixo sem acompanhamento e 3 modinhas arranjadas para voz, contrabaixo e piano. A partir das fontes primárias disponíveis (um manuscrito autógrafa e uma reimpressão originalmente

publicada no século XIX), buscou-se construir partituras em que o conteúdo original fosse preservado e, ao mesmo tempo, que contivesse práticas de performance que visam aproximar o performer de realizações mais bem fundamentadas.

No processo editorial das *Lições 1 a 6* e das três modinhas de Lino, foram detectados erros e inconsistências de notação. Elementos da análise formal, como acordes, progressões harmônicas, contornos melódicos, simetrias fraseológicas e sinais dispersos nas próprias fontes, serviram de base para tomadas de decisão em relação às correções de notas, regularização e inclusão de articulações e dinâmicas. Elementos organológicos do contrabaixo, da voz e do piano permitiram a busca de uma linguagem mais idiomática para os três instrumentos, com reflexos diretos na notação de práticas de performance nas edições propostas.

No caso das modinhas, a flexibilidade de acompanhamento desse gênero popular e o fato do compositor ter sido o principal contrabaixista brasileiro do século XIX motivaram a inclusão do contrabaixo na sua instrumentação. Além disso, nas edições de performance das modinhas, foram propostas realizações cênicas a partir do conteúdo de seus poemas e da análise da relação texto-música. Ao mesmo tempo em que os arranjos propostos abrem espaço para uma participação instrumental mais efetiva do contrabaixo e do piano, permitem que a voz percorra (e encene, se a cantora desejar) as três modinhas separadamente ou alinhavadas uma após a outra dentro do mesmo fio condutor da interpretação. Há ainda a possibilidade de realização apenas instrumental das modinhas (contrabaixo e piano), excluindo-se os *choruses* em que não há a voz. Finalmente, essas observações finais não são definitivas,

pois creio que o processo editorial das edições de performance se baseia na experimentação e se consolida no tempo.

Referências de texto

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção Cênica para a Canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. (Dissertação de Mestrado em Música).

ARAÚJO, Aline Soares; SOBRINHO, Adriano Lopes. Solidão e Distanciamento: um encontro entre Brecht e Villa-Lobos. In: *Anais do 4º Seminário da Canção Brasileira*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2014 (no prelo).

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865, uma fase do passado do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. vol.1 and vol.2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BAIRRAL, Adeilton. *A Prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009 (Tese de Doutorado em Música).

BORÉM, Fausto. Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. *Per Musi*. n.11. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.73-85.

_____. Nunes, Lino José (Rio de Janeiro, 1789-1847). In: *Dicionário Biográfico Caravelas: Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*. Ed. e Org. por Alberto Pacheco. Lisboa: CESEM-Universidade. Novembro, 2014a. www.caravelas.com.pt. p.1-3.

_____. Por uma análise da performance em vídeos de música, um

"Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA). In: *Anais do 1º Congresso da TeMA: O Pensamento Musical Criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA, 2014b. p.100-108.

_____. *The Three Modinhas by Lino José Nunes: Liberties of an Afro-Brazilian Musician in Imperial Brazil*. Belo Horizonte: (manuscrito do autor), 2015c. 34p.

BORÉM, Fausto; CAMPOS, João Paulo (2014). Resgatando as três modinhas de Lino José Nunes: práticas de performance em arranjos para trio de voz, contrabaixo e piano. In: *Anais do 4º Seminário da Canção Brasileira: Rumos da canção*. Org. Marcus Vinicius Medeiros Pereira e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG. (no prelo).

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis Lições para "Contrabaxo" de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: *Anais do 22º Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: UFPB, 2012. p.1919-1926.

BORÉM, Fausto; RIBEIRO, Alfredo; NEVES, Gustavo; CAMPOS, João Paulo; OLIVAREZ, Rodrigo. O Processo editorial para a performance das Lições para contrabaixo (1838) de Lino José Nunes. In: *Anais da 4ª Semana de Música Antiga da UFMG: Bizzarie alegórica*. Org. por Iara Fricke Matte e Maria Cecília de Miranda N. Coelho. Belo Horizonte: UFMG, 2013. (no prelo).

BORÉM, Fausto; OLIVAREZ, Rodrigo; RIBEIRO, Alfredo; CAMPOS, João Paulo; NEVES, Gustavo. Lino José Nunes's 1838 Method: Historical, Analytical and Editorial aspects of an Afro-Brazilian Double Bass Jewel.

Online Journal of Bass Research. v.5. Dallas: International Society of Bassists, 2015.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014a. p.39-52.

_____. Elis Regina Interpretando Ladeira da Preguiça de Gilberto Gil e Atrás da Porta de Chico Buarque: uma análise das relações texto-música-corpo. In: *Anais do 21º Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011b. p.1159-1165.

_____. Relação música-texto-corporalidade na obra cênico-musical "Não Atire o Pau no Gato!" In: *Anais do 21º Congresso da ANPPOM*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a. p.1293-1299.

_____. Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014b. p.53-69.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no Século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais do 2º SIMPOM*. Org. por Daniel Puig. Rio de Janeiro: Unirio, 2012. p.121-168.

CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*. n.18. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p.7-16.

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes *Revista Brasileira de Música*, v.24, n.2, Jul./Dez. 2011. Rio de Janeiro: UFRJ. p.425-435.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. São Paulo: USP, 2006 (Dissertação de Doutorado em História Social). 375p.

COHEN, Dalia; KATZ, Ruth. The Interdependence of Notation Systems and Musical Information. In: Yearbook of the International Folk Music Council. International Council of Traditional Music. v. 11, p. 100-13. 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/767567>. Acesso em: 1/1/2009.

DODERER, Gerhard. *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Unirio, 2000. (Tese de Doutorado em Música).

_____. Tipos de edição. *Debates*. n.7. Rio de Janeiro: Unirio, 2004. p.39-55.

_____. Os Erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. In: *Anais do 2º Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música: O Contexto brasileiro e a pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Unirio, 2012. p.102-120.

LIMA, Edilson Vicente. *A Modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em musicologia). São Paulo: USP, 2010.

MATTOS, Cleofe Person de. *2º Centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): exposição comemorativa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.

PEROTTI MELLO, Deniele Naiara. *Texto, música e cena de Elis Regina em*

Alô, alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (Dissertação de Mestrado em Música).

RIGUEIRA JR., Itamar (2015). Gênio da síncope e do cromatismo. Boletim UFMG. n.1.894, Ano 41. Belo Horizonte: UFMG, 9 de março de 2015. p.8 (também disponível em www.ufmg.br/boletim/bol1894).

SADIE, Stanley (Ed.); LATHAN, Alison (Ed. Assistente). *The Norton/Grove concise encyclopedia of music*. New York: W. W. Norton, 1988, 850p.

SOBRINHO, Adriano Lopes; ARAÚJO, Aline Soares. Historietas e Debussy: "o nome inútil do compositor". In: *Anais do 4º Seminário da Canção Brasileira*. Org. Luciana Monteiro. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2014 (no prelo).

TAGLIANETTI, Ana Paula. *A Composição musical-dramatúrgica: análise dos elementos da partitura como guia para a construção da personagem no teatro musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2010 (Monografia de Graduação).

VASCONCELLOS, Lourenço Mendes (Coadjutor). *Quer casar, Lino José Nunes natural desta Corte...* Manuscrito de intenção de casamento de Lino José Nunes, arquivado no Cabido da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: (manuscrito), 25 de março de 1818.

Referências de Partituras - As lições de Lino José Nunes

NUNES, Lino José. Lição 1. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838a. p.11.

_____. *Lição 1*. Ed. de performance de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015a. 2p.

_____. Lição 2. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838b. p.11-12.

_____. *Lição 2*. Ed. de performance de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015b. 2p.

_____. Lição 3. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838c. p.12-13.

_____. *Lição 3*. Ed. de performance de Fausto Borém e Alfredo Ribeiro. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015c. 2p.

_____. Lição 4. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838d. p.13.

_____. *Lição 4*. Ed. de performance de Fausto Borém e Rodrigo Olivárez. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015d. 2p.

_____. Lição 5. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838e. p.14.

_____. *Lição 5*. Ed. de performance de Fausto Borém e João Paulo Campos. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015e. 2p.

_____. Lição 6. In: *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro: (manuscrito do compositor), 1838f. p.14-15.

_____. *Lição 6*. Ed. de performance de Fausto Borém e Gustavo Neves. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015f. 2p.

_____. *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Rio de Janeiro. Manuscrito depositado na

Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ. 1838. 15 p. Partitura manuscrita.

Referências de Partituras - As modinhas de Lino José Nunes

NUNES, Lino José. De huma simples amizade. In: *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Organizado e editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984a. p.114-115.

_____. *De huma simples amizade*. Arranjo e edição de Fausto Borém para canto, contrabaixo e piano. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015g. 7 p.

_____. Se os meus suspiros podessem. In: *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Organizado e editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984b. p.102-103.

_____. *Se os meus suspiros podessem*. Arranjo e edição de Fausto Borém para canto, contrabaixo e piano. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015h. 6 p.

NUNES, Lino José; GONZAGA, Tomás Antônio. Cupido tirando dos hombros. In: *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Organizado e editado por Gerhard Doderer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984c. p.69-71.

_____. *Cupido tirando dos hombros*. Arranjo e edição de Fausto Borém para canto, contrabaixo e piano. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015i. 11 p.

Referência de Gravação - As modinhas de Lino José Nunes

CHERNAIK, David. *Sempre Amor: Portuguese love songs from the Romantic age*. Com David Chernaik

(direção musical and arranjos), Lorna Anderson (soprano) and The Apollo Chamber Players. Londres: London Independent Records, 2002. (CD LIR002).