

## A modinha brasileira e o caso do Cancioneiro de Armênia de Pirenópolis

Erick de Castro Valverde<sup>1</sup>

UFRJ/PPGM – Mestrado

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

erickvalverdemusician@outlook.com

**Resumo:** O presente artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla que ainda está em andamento sobre a modinha brasileira e o repertório dos modinheiros da Capela Real. Durante o século XIX, a modinha, considerada por muitos o primeiro gênero de canção brasileira, teve grande destaque no cenário urbano carioca. Entretanto, com o surgimento de novos gêneros musicais a partir de 1870, sua prática passou a ser mais comum em partes remotas do país, onde essa arte seria apenas de conhecimento local se não fosse pelo trabalho desenvolvido por musicólogos e folcloristas da atualidade. O objetivo deste trabalho é promover a divulgação e a pesquisa de práticas ainda pouco abordadas no meio acadêmico e apresentar a complexidade que surge quando tentamos delinear todos os contextos e tipologias que a modinha apresenta. Esse artigo propõe uma reflexão sobre a modinha a partir de um exemplo específico, o de Pirenópolis, reunido por Braz Wilson Pompeo de Pina Filho, a fim de analisar alguns desafios práticos dessa herança que foi preservada, tais como terminologias, estética do canto, termos arcaicos e padrões de acompanhamento.

**Palavras-chave:** Modinha; tradições orais; canção brasileira urbana; acompanhamento musical.

### The Cancioneiro of Armênia de Pirenópolis

**Abstract:** This article is part of broader research work still in progress on the Brazilian Modinha and the repertoire of modinheiros of the Portuguese Royal Court (“Capela Real”). During the 19th century, the Modinha, considered by many to be the first genre of Brazilian song, was very prominent on the Rio de Janeiro urban scene. However, with the emergence of new musical genres starting in 1870, it became more common in remote parts of the country, where this art would only be known locally had it not been for the work developed by musicologists and folklorists today. The objective of this work is to promote the dissemination and research of practices that are still not often discussed in academic circles and present the complexity which arises whenever we try to define all the contexts and typologies presented in the Modinha format. This article proposes to reflect on the Modinha, using a specific example: that of Pirenópolis, compiled by Braz Wilson Pompeo de Pina Filho, about which we will analyze some practical challenges of this heritage which has been preserved, including its terminology, song aesthetics, archaic terms and accompaniment formats.

**Keywords:** Modinha; Oral Traditions; Brazilian Urban Songs; Musical Accompaniment.

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco. Agência de fomento: CAPES.

## 1 Introdução

Para José Ramos Tinhorão (1991) e Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (1982), a modinha autenticamente brasileira não seria aquela promovida e disseminada pelos músicos compositores da Capela Real que seguiam a estética europeia. Suas raízes estariam ligadas à prática seresteira das regiões campestres do país (que remontam ao fazer musical advindo das colônias que acabou se apropriando das “modas” trazidas pelos estrangeiros e por aqui se estabeleceram migrando dos grandes centros), sendo mantida informalmente por meio de tradição oral entre as famílias que tinham uma maior proximidade e apreço pela arte e a cultura locais. Quanto aos traços vocais apresentados, o canto era caracterizado por uma emissão mais aproximada da fala, o que diferia muito das modinhas palacianas que sofreram influência direta da arte do *bel canto*. Os instrumentos típicos desses ambientes interioranos eram a viola, o violão, o bandolim, e a flauta. Por outro lado, Mario de Andrade (1980) e Renato de Almeida (1942) associam às modinhas apenas traços eruditos ao retratar sua beleza e expressividade nos salões da comunidade aristocrata. Temos, portanto, duas visões: uma que privilegia o caráter popular da modinha e outra que evidencia seus elementos eruditos.

Nessa perspectiva, nossa pesquisa, que faz parte de um projeto que ainda busca maiores esclarecimentos, procura apontar quais elementos poderíamos utilizar para classificar essas duas vertentes, acordando, ou não, com as justificativas apontadas pelos autores citados.

## 2 Modinha

Segundo Almeida (1972, p. 62), modinha é uma ária sentimental cuja temática retrata os romances e dilemas amorosos vividos pela sociedade brasileira durante o século XIX. Típica dos salões da nobreza, a modinha brasileira composta pelos músicos da Capela Real durante o período joanino sofreu grande influência da escola de canto italiana, tendo como seus principais representantes os *castrati*. Podemos transpor para o Brasil, com as devidas reservas, o panorama vocal feito por Teófilo Braga ao descrever os *castrati* como os educadores das jovens filhas dos grandes barões portugueses:

Dominava na corte o gosto e a monomania das Operas Italianas; a língua dos sopranos era preferida ao portuguez do paço da Ajuda, fallando-se então uma espécie de giria italiana de que os próprios *castrati* eram professores. Para entreter as alçafatas estudava-se música, tocando o psaltério, a viola franceza, o bandolim, e cantava-se nos terraços, por entre os buxos recortados e grutas do jardim; realizavam-se as scenas de Metastasio e de d'Aponte, e esta necessidade de dar expansão a desejos mal abafados ou

vagamente satisfeitos fez desenvolver um gênero de música nacional chamado a *Modinha*. (BRAGA *apud* ARAÚJO, 1963, p. 28).

Quanto à sua origem, ainda não se tem um consenso. Para Paulo Castagna (2014, p. 1), a modinha é um estilo peculiar de canção camerística que tem suas raízes terminológicas na “moda”. Seu uso era comum em Portugal por se tratar de um vocábulo que, de forma genérica, era utilizado para se referir a qualquer tipo de canção camerística acompanhada por instrumentos, podendo a composição vocal ser composta de uma ou mais vozes.

Muitos atribuem a Domingos Caldas Barbosa a criação do termo e sua propagação no Brasil. Mozart de Araújo (1963, p. 25), no ano de 1960, já propunha uma reflexão sobre o tema, indicando que os resultados apresentados até então ainda não eram suficientes para uma definição incontestável, fato que incide sobre as pesquisas atuais, a exemplo dos achados de Castagna (2014), que nos levam a refletir sobre uma perspectiva luso-brasileira.

Vemos, portanto, que não há um consenso quando se trata da origem da modinha. Por exemplo, em texto de 2001, Edilson de Lima já fez as seguintes considerações:

Caldas Barbosa vem sendo considerado o criador da modinha, ou, pelo menos, o seu grande divulgador de além mar, pois durante sua estada em Lisboa a modinha aparece com mais freqüência nos salões e em citações de poetas e cronistas. Foi um homem de relativo sucesso, que despertou tanto a admiração quanto o ódio de seus contemporâneos, como o poeta Bocage, que o classificou de “Caldas de Cobre”, ao compará-lo a outro poeta português a quem denominava de “Calda de Prata”. (LIMA, 2001, p. 14).

Domingos Caldas Barbosa, segundo o pesquisador Manuel Morais (2000, p. 305), foi um poeta brasileiro e Capelão da Casa da Suplicação de Portugal. Amparado pelo Conde de Pombeiro durante toda sua vida, desempenhou um papel importante na arte lisboeta, pois fundou, em 1790, a Nova Arcádia em Lisboa – uma espécie de centro literário português que seria integrado por seus maiores inimigos: Bocage e José Agostinho de Macedo. Sobre seu passado, Eduardo de Assis Duarte (2019) apresenta, no portal LiterAfro, um esboço de sua trajetória, esboçando dados importantes como as teorias relacionadas ao seu nascimento. Uma delas alega que ele teria nascido a bordo de um navio que migrava das terras africanas para o Brasil. No sítio da Academia Brasileira de Música (2019) é declarada a informação de que seu pai atuava na colônia africana de Angola, e, ao ser transferido, trouxe consigo sua escrava, Antônia de Jesus, personagem não retratada pelos pesquisadores, mas cuja análise mais

profunda possibilitaria um eixo de produções acerca do nosso passado musical e o continente africano. Caldas morre no ano de 1800 reconhecido como exímio violeiro. Porém, por não ter passado por nenhum processo formal de musicalização, se torna uma figura essencial para a defesa do discurso de Tinhorão (1990), que questiona a legitimidade da modinha que era disseminada pelos compositores de formação como, por exemplo, os músicos da Capela Real<sup>2</sup>, por serem estas confundidas com árias de ópera ao difundir toda a estética do *cantabile* italiano (TINHORÃO, 1990, p. 17).

Ao que tudo indica – apesar das críticas de Tinhorão, vistas pelo viés da cultura regional serem relevantes – partindo do pressuposto de que haviam músicos com um alto nível de formação preocupados com a visão de mundo que os músicos externos tinham da nossa música, podemos classificar como louvável a iniciativa dos músicos da Capela Real. Suas composições apenas atestam que os esforços do Padre José Maurício Nunes Garcia contribuíram para a formação intelectual de toda uma geração de músicos que, a partir do período joanino – momento em que tiveram contato direto com músicos que atuavam no cenário europeu – passam a se preocupar com a nossa erudição e em como a nossa música era vista. Essas ações vão incidir diretamente na nossa identidade musical, pois, apesar de Tinhorão (1990), Edgar de Alencar (1967) e Cláudio Galvão (2000) defenderem as produções regionais como o que seria de fato autenticamente brasileiro, o produto gerado pelos compositores da Capela Real – que hoje é observado por alguns críticos como antiquados a nossa realidade à época – foi o que serviu de inspiração para a constituição da nossa música de concerto atual, na qual nomes como Francisco Mignone, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos – apesar de se apropriarem de temas folclóricos como é o caso de Carlos Gomes e Villa-Lobos –, ao delinear nosso passado histórico, a essas produções se reportavam.

Olhando por essa ótica, podemos compreender o ponto de vista de Andrade (1980), que era categórico ao declarar que a nossa música teve início com as modinhas imperiais. Essa preocupação presente entre os músicos da Capela Real, de apresentar uma música que fosse um tanto quanto virtuosa e carregada de todo o lirismo rossiniano em voga naquele período, também é expressa no pensamento de Rodrigues:

A modinha que saíra do povo subiu aos salões, e quando sentiu seu lugar ameaçado pelas árias de ópera, quis mostrar que também poderia exibir o virtuosismo vocal assimilando o lírico de um Bellini ou Rossini. Foram as

---

<sup>2</sup> A Capela Real foi o núcleo de música sacra mais importante do continente americano (ANDRADE, 1967, p. 19).

delícias dos ouvidos aristocráticos e burgueses, alcançando o ápice no segundo império nas inspirações de compositores como José Amat e Carlos Gomes. (RODRIGUES, 1982, p. 93).

Se para Almeida (1942) e João Baptista Siqueira (1979) as raízes operísticas eram evidenciadas, para Tinhorão (1990) houve uma ruptura do que seria a verdadeira modinha do povo – aquela disseminada por Caldas Barbosa – que, segundo ele, em suas raízes, era protagonizada no ambiente do Brasil colonial, longe de qualquer forma de erudição; uma questão que ainda carece de maiores investigações para que aspectos que contemplem os processos híbridos apresentados pela aculturação europeia, ocorrida na virada do século XVIII para o XIX, possam fornecer dados mais conclusivos.

O fato do padre mulato Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) ter ido a Portugal e lá publicado sua viola de Lereno é um acaso feliz da história. Seria quase impossível sem esse fato, descobrir-se um marco entre as partes populares do Brasil e Portugal, ao tempo da colônia do século XVIII [...] Mas o encanto da modinha brasileira, com sua elegante feitura, era já fato novo, um produto eivado de sincretismo que se ia agitando através do tempo na corrente ininterrupta do povoamento. Elas traziam belezas sutis, produto de sensibilidades ingêntas exacerbadas! [...] E essas belezas tendiam a universalizar-se, por características inconfundíveis, que serviam a diferenciá-las em qualquer ambiente artístico. São peculiaridades que se exteriorizam, mas que dificilmente perscrutaremos, embora afirmadas de maneira inequívoca. (SIQUEIRA, 1979, p. 38).

Estaria Siqueira (1979) apontando, com essas declarações, que a prática musical pré-joanina teria um caráter mais popular? Poderíamos atestar que a virada do século seria mesmo um marco para identificarmos as correntes estéticas, popular e erudita, em seus processos embrionários, configurando o canto popular e o nosso gênero de canção de câmara erudita? Tinhorão (1990) teria razão ao contestar que a música de Domingos retornou ao Brasil adulterada em função da influência da ópera italiana?

[...] Ao que acrescentava, definindo no seu livro Francisco Manuel da Silva e seu tempo, o que isso representava em termos de influência sobre a modinha de salão, em 1845: o resultado foi que Bellini, com a melancólica suavidade das suas melodias, tão condizentes com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do país, a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini. (TINHORÃO, 1990, p. 17).

Seja como for, ao contrário do que se deu na Europa no final do século XVIII – quando sua prática foi se tornando menos expressiva –, no Brasil, a modinha ganhou

notoriedade e caiu no gosto da população em geral, agradando tanto nobres quanto plebeus, fazendo parte do emaranhado cenário musical brasileiro durante praticamente todo o século XIX.

[...] em Portugal ela saiu de moda após a virada do século, desaparecendo lentamente, enquanto no Brasil conquista cada vez mais o gosto de todos, tornando-se um verdadeiro meio de expressão musical resistindo, mesmo que timidamente, até a alvorada do século XX. (LIMA, 2001, p. 16).

Um exemplo da disseminação geográfica da modinha é dado por Alencar (1967) em seu trabalho de pesquisa realizado no Ceará, que mostra sua singeleza e simplicidade protagonizada em um cenário inóspito, longe dos requintes e sutilezas presentes na aristocracia luso-brasileira:

A modinha brasileira teve o seu fastígio no Segundo Império, mas cresceu da intensidade ao sair dos salões para espalhar-se pelas ruas, à luz do luar ou dos lampiões a gás e sebo de peixe. Foi por muito tempo a mais alta expressão da nossa música popular. Tanto na forma sentimental e romântica, como, mais raramente, no jeitão do lundu repinicado ou da chula faceta, onde já se adivinhava o ritmo quente e gostoso do que seria muitos anos depois o samba brasileiro. (ALENCAR, 1967, p. 21).

Outro exemplo desta mesma disseminação e penetração na cultura popular será visto a seguir.

### **3 Família Pina e Pirenópolis**

O município de Pirenópolis, hoje patrimônio histórico nacional, retrata parte do processo de urbanização e desenvolvimento das primeiras formações cívicas do estado de Goiás. Sua riqueza artística e cultural pode ser notada pela diversidade de eventos que ocorrem todos os anos e atraem pessoas de todas as partes do Brasil e do mundo (PIRENÓPOLIS, [201-]). As atividades musicais em Pirenópolis, em cujos nichos iremos nos ater à prática modinheira, contaram com a presença marcante da família Pina. Desde a inauguração do primeiro teatro batizado com o nome de seu construtor, Sebastião Pompeo de Pina, às festas mais tradicionais que compõe o folclore local, como “Pastorinhas<sup>3</sup>” e a “Festa do Divino”, os Pinas sempre exerceram um papel social na busca pela preservação do folclore

---

<sup>3</sup> “Sua área é o norte do estado. São vários os bailes de que temos informações orais: ‘Baile dos Astros’, ‘Baile das Flores’, ‘Triunfo do Amor’, ‘Baile das Borboletas’. Com a denominação apenas de *Pastorinhas*, sobrevive com empolgação o baile conhecido no Nordeste por ‘Presépio Cordão Azul e Encarnado’, com belo estudo de Théo Brandão. (LACERDA, 1977, p. 35).

e da cultura local da cidade. Neste contexto, nasceu Braz Wilson Pompeo de Pina Filho, considerado um dos primeiros musicólogos do estado de Goiás (LABMUS, [201-]).

Maria Armênia de Pina, como era o seu nome de batismo, nasceu na casa de um dos mais preciosos elementos da cultura pirinopolina. Sebastião Pompeo de Pina, seu pai, diretor de teatro, construtor e dono do teatro Pyrenópolis, datado do ano de 1899. Sebastião Pompeo foi, também, “fabricheiro” da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Pirenópolis durante três décadas, sendo um repositório de conhecimentos da história da cidade, de sua crônica, costumes e artes. É de sua lavra a genealogia da família Pina, publicada por Jarbas Jayme em sua *Genealogia Pirenopolina*, assim como de sua autoria, é a leitura pormenorizada e transcrita dos primeiros livros que registram a história da matriz de Pirenópolis, sua construção e histórico administrativo. (PINA FILHO, 2004, p. 35).

Pina Filho atuou como jornalista, maestro, compositor, escritor, professor de regência, dentre outras funções. Uma das ações que lhe conferiram maior notoriedade foi a criação da orquestra sinfônica de Goiânia – sendo titular entre os anos de 1980 a 1986 – e a direção do Instituto Folclórico Goiano, onde também foi redator e criador da *Revista Folclórica*. A importância de sua contribuição artística pode ser observada pelo reconhecimento que o maior centro de formação musical do estado de Goiás a ele confere – a Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG criou um laboratório de estudos musicológicos que recebeu o seu nome.

Membro de uma família de músicos, Pina Filho cresceu em meio a diversas atividades culturais, o que pode tê-lo impulsionado a ter tanto esmero e cuidado em, posteriormente, editar as modinhas mantidas por tradição oral por sua tia Armênia, e que foi passada de geração em geração, bem como divulgar toda a cultura e tradição protagonizada pelos Pinas na cidade de Pirenópolis.

A família Pina, como é de conhecimento, prima, desde longa data, pelas coisas do espírito, da leitura, do teatro, da música, da escultura, enfim, da arte como um todo expressivo, sendo também sempre voltada para a vida do campo, através de fazendas de criação de gado, comércio e da política. Não é sem razão que, dessa casa, saíram pessoas ilustres para história de Pirenópolis, de Goiás, do Brasil. (PINA FILHO, 2004, p. 36).

### **3.1 O Cancioneiro de Armênia**

Maria Armênia de Pina Siqueira foi responsável pela transmissão, por meio de tradição oral, das modinhas que hoje compõem o cancionário aqui referido e que leva o seu

nome. Segundo relatos que o próprio Pina Filho, seu sobrinho, conta sobre as origens do cancionero, em um dado dia, tia Armênia, como ele a chamava, lhe convidou para ir a sua casa porque gostaria de lhe entregar algo. Para sua surpresa, lá estava um caderno com os versos de todas as modinhas que ela conhecia e lhe vinham à memória. Ele, sabendo de toda a preciosidade e valor cultural delas, se dispôs a fazer a gravação de todas elas em uma fita cassete por meio de um gravador. Após coletar todas essas informações Pina Filho decide transcrever a melodia daquelas modinhas e criar o cancionero ao qual hoje temos acesso (PINA FILHO, 2004, p. 40-41).

O processo de transcrição foi feito por Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina, com contribuição de Rodrigues (1982). O Cancioneiro de Armênia é composto por 56 modinhas, mas três delas possuem apenas letra por não terem sido gravadas. Conforme consta nos registros que integram o cancionero referido, a maior parte delas foi composta em tonalidade maior (29 modinhas), apresentando várias modulações que ora caracterizam o uso de empréstimos modais, ora se configuram como uma modulação passageira, o que também pode ser notado nas modinhas compostas em modo menor (22 modinhas).

Nas modinhas *Eu queria ser adorado* e *Eu amei-te com toda minha vida* há um dado peculiar: são as únicas composições em que ocorre a modulação definitiva para o tom homônimo. Ambas as peças iniciam em sol menor e modulam para o tom de sol maior; as estrofes em sua maioria são em número de três e/ou quatro, ocorrendo um caso em que há 6 estrofes, na modinha intitulada *O Jangadeiro*. Pode-se notar, também, várias divergências de expressão e autoria, o que torna evidente as variações temáticas em função do ambiente cultural ao qual elas foram concebidas e cultivadas. A modinha *Rosa Colhida Sozinha* é o exemplo que maior evidencia que uma mesma canção era comum em diversas partes do país, conforme Pina Filho citando Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (1982):

Há aqui mais uma preciosidade do cancionero brasileiro. Callado (Op. Cit., p. 224) cita as versões colhidas em Vila Boa, Goiás; em Minas Gerais, por Aires da Mata; em Babanal, São Paulo, colhida por Angélica Rezende; e uma outra também apresentada por Rossini Tavares de Lima, colhida também em São Paulo. (PINA FILHO, 2004, p. 97).

### **3.2 Pirenópolis e sua tradição com as modinhas**

A modinha cultivada na cidade de Pirenópolis se configura como parte das tradições e do folclore regional. Um exemplo desta tradição é o cancionero que foi preservado oralmente pela tia de Pina Filho, Maria Armênia de Pina Siqueira.

O cancionero de Armênia, seguindo o raciocínio de Rodrigues (1982), nos remete à arte trovadoresca:

O cantador de modinhas permanece, como o menestrel, à janela da amada, de castelo em castelo, donde Ayres da mata deduz que veio a expressão diamantinense, “bater castelo”; A modinha geralmente conserva o primeiro verso como título, como se usava nos fins da Idade Média; Sua linguagem musical monódica é próxima de canções setecentistas modais, como a que exemplificamos, de Jacobos Clemen Non Papa (séc. XVI) Chanson au Luth: “Aimer est ma vie”. (RODRIGUES, 1982, p. 91).

Em entrevista<sup>4</sup> (VALVERDE, 2019), a pianista Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina, catedrática da Universidade Federal de Goiás e esposa do finado pesquisador Braz Wilson Pompeo de Pina Filho, informou que é muito comum em Pirenópolis as pessoas crescerem ouvindo as músicas do baile pastoril e as execuções da banda. Armênia, devido à sua proximidade com o ambiente artístico, teve um contato maior com a música. Seu pai era músico e dono do primeiro teatro edificado na cidade.

Sobre sua formação musical, cogita-se que tenha tido aulas com uma pianista chamada Darcila. Segundo Maria Lúcia, Armênia sempre esteve em contato com o ambiente artístico, seja nos ensaios do coral, nas peças teatrais, ou nas danças.

Armênia vivenciou os costumes comuns à sua época, desfrutou de todo conhecimento que lhe fora apresentado pelos pais, irmãos, tios, parentes e amigos, mestres e discípulos; de todos ou a todos soube organizar proveitos resultando numa vivência coroada com o êxito de ter se tornado um dos principais elementos de integração cultural da região. (PINA FILHO, 2004, p. 35).

Quanto aos possíveis compositores, Maria Lucia destaca que algumas modinhas possuíam autores, outras, permanecem no anonimato fazendo parte da cultura local. No que tange à instrumentação, informa que os instrumentos tipicamente utilizados na Cidade de Goiás eram o bandolim, a flauta, e o violão.

Em suas considerações finais, Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e Pina ressaltou que a modinha é um cantar do povo; que o processo de transmissão das modinhas na cidade de Pirenópolis se dava por meio de tradição oral, e que havia um intercâmbio cultural entre as cidades de Vila Boa – antiga capital do estado – e os principais centros urbanos do estado – o

---

<sup>4</sup> A entrevista ocorreu no dia 05/03/2019 às 10h da manhã na residência da entrevistada, que está situada no município de Goiânia, Goiás. Foi utilizado um gravador de voz digital para a coleta dos dados. A entrevista estará disponível em breve no seguinte endereço: <https://erickvalverdemodinhabrasileira.blogspot.com/2020/01/em-breve-entrevista-com-maria-lucia.html>.

que poderia resultar em uma mesma modinha ser comum em outros municípios, bem como em outras regiões do país. Maria Lúcia mencionou também o violinista Sebastião Pompeo de Pina Júnior, que, segundo ela, contribuiu com o acervo local, ao levar para o ambiente musical pirenopolino composições dos mais distintos autores e períodos, como algumas composições do ilustre Padre Jose Maurício Nunes Garcia (1797) e Johann Christian Bach (1782).

No cenário atual, Maria Lúcia ressalta a atuação de Demétrio Pompeo de Pina, um exímio diretor de teatro que tem contribuído com a representação de diversos espetáculos, dentre os quais alguns contaram com a contribuição dela mesma na direção musical. Outro dado que demonstra o apreço e os laços com a cultura pirenopolina foi o relato de que Sebastião Pompeo de Pina Junior compôs uma modinha que é mantida pela família por meio de tradição oral<sup>5</sup>. Sua sobrinha, Débora de Sá, e sua filha, Bebel Roriz, são membros da família que a aprenderam e em seu cotidiano a cantarolam como o era de costume.

### **3.3 Desafios para a Interpretação**

No âmbito das práticas interpretativas, o performer que deseja interpretar esses cancioneiros vai se deparar com inúmeros desafios. Para os cantores lhes é requerido um vasto estudo etimológico para que certas expressões do texto não sejam proferidas de forma indiscriminada, o que também afeta diretamente o público, que deve, antes das audições, ser esclarecido sobre o contexto e sobre os termos arcaicos que eram habituais à época. Outro fator que também se torna uma problemática é a execução de poemas não musicados. Em alguns cancioneiros há apenas uma melodia editada sem a distribuição do texto na partitura, o que pode desencadear uma série de acentos e ritmos desconexos se comparados ao padrão de acompanhamento estabelecido, tornando-se ainda mais complexo se pensamos na exportação desse conteúdo para países cuja língua nativa não seja o português. Para o instrumentista é ainda pior, pois o mesmo só tem a melodia da voz sem nenhuma sugestão de acompanhamento.

### **3.4 Reflexões**

Todo esse apanhado histórico se fez necessário para compreendermos o contexto em que os cancioneiros brasileiros surgiram e quão presente é a modinha no cenário nacional.

---

<sup>5</sup> "Oralidade – passou de boca em boca atravessando séculos, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, da Bahia a Goiás, de São Paulo a Minas, formando um emaranhado melódico que são as variantes, justamente o que caracteriza o anonimato" (RODRIGUES, 1982, p. 95).

A exemplo do Cancioneiro de Armênia, podemos citar várias fontes bibliográficas que se inserem no mesmo formato apresentado. Pesquisadores como, Mozart Araújo (1963), Edgar de Alencar (1967), Regina Lacerda (1978), Baptista Siqueira (1979), Mello Moraes Filho (1982), Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues (1982), Cláudio Galvão (2000) e Raimundo Ramos (2006), dentre outros, em seus respectivos espaços culturais, buscaram disseminar a cultura de suas origens retratando também em suas publicações as modinhas entoadas em suas comunidades e cercanias<sup>6</sup>.

### Considerações finais

Em nossas primeiras análises, concluímos que a modinha é considerada o primeiro gênero de canção brasileira e apresenta três vertentes: a erudita, a urbana e a folclórica. No âmbito dos processos criativos, propomos a edição dos poemas (respeitando a prosódia e a estrutura semântica do texto) e a utilização de acompanhamentos de piano que foram escritos contemporaneamente à determinada modinha (alguns podem ser vistos em edições atuais) como referência para se organizar um padrão de acompanhamento coerente e que não diste da prática musical cultivada à época. Compreendemos que o *Cancioneiro de Armênia* representa o reflexo de várias produções culturais que compõem nossas memórias. Apesar da reflexão apresentada no presente texto ser um avanço, ainda há diversas questões a serem solucionadas no campo teórico-prático. Nessa perspectiva pretendemos em futuras pesquisas compartilhar resultados que contribuam com as práticas interpretativas desses cancioneiros.

### Referências:

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Domingos Caldas Barbosa*. Sítio eletrônico. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br/academico/6472/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- ALENCAR, Edgar de. *A Modinha Cearense*. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. - Editores, 1942.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo, 1808-1865 – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz dos novos documentos*. Vol. I. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Limitada, 1967.

---

<sup>6</sup> “De imediato uma evidência se impôs: as pessoas que cantavam e conheciam aquelas melodias eram, na grande maioria, portadoras de idade avançada e, por conseguinte, passíveis de serem caladas pela morte inevitável. Tornava-se urgente um imediato trabalho de coleta e registro, para se evitar uma perda maior do que já se verificara” (GALVÃO, 2000, p. 13).

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- CASTAGNA, Paulo. *A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX*. Apostila do curso de História da Música Brasileira do Instituto de Artes da UNESP, 2014. Sítio eletrônico. Disponível em <<https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2018.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Domingos Calda Barbosa, 2019. Sítio eletrônico. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingoscaldas>>. Acesso em 26 jan. 2019.
- PINA FILHO, Braz Wilson Pompeo de. *O Cancioneiro de Armênia*. Goiânia: Agepel, 2004.
- MORAES FILHO, Mello. *Cantares Brasileiros (Cancioneiro Fluminense)*. Rio de Janeiro: SEEC D. Cultura/Inelivro, 1981.
- GALVÃO, Cláudio. *A Modinha norte-rio-grandense*. Recife: EDUFRN – Editora da UFPRN, 2000.
- LABORATÓRIO DE MUSICOLOGIA BRAS WILSON POMPEO DE PINA FILHO. Braz Wilson Pompeo de Pina Filho. Sítio eletrônico. Disponível em <[www.labmus.emac.ufg.br](http://www.labmus.emac.ufg.br)>. Acesso em: 31 ago. 2019.
- LACERDA, Regina. *Folclore Brasileiro – Goiás*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), 1977.
- LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2001.
- MORAIS, Manuel. Domingos Caldas Barbosa (fl.1757-1800): compositor e tangedor de viola? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “A Música no Brasil Colonial”. *Anais...* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9-11 out. 2000.
- PIRENÓPOLIS. *A Cidade*. Sítio eletrônico da Prefeitura Municipal de Pirenópolis. Disponível em <<https://www.pirenopolis.go.gov.br/municipio/a-cidade>> Acesso em: 31 ago. 2019.
- RAMOS, Raimundo. *Cantares Bohêmicos*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.
- RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1982.
- SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do Passado*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- VALVERDE, Erick de Castro. *O Cancioneiro de Armênia*. Entrevista. Blog da Internet. No prelo. Disponível em <https://erickvalverdemodinhabrasileira.blogspot.com/2020/01/em-breve-entrevista-com-maria-lucia.html>. Acesso em: 31 jan. 2020.