

O padre José Maurício Nunes Garcia e a modinha: a afrobrasilidade por excelência

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Música e pensamento Afrodiaspórico.

Pedro Razzante Vaccari

Unesp – pedro.vaccari@theatromunicipal.org.br

Resumo. Trata de amparar o estudo da modinha como resultado específico de sincretismo cultural afrobrasileiro, trazendo à tona, referenciais teóricos que evidenciam suas origens nas cordas dedilhadas dos centros urbanos brasileiros em meados do século XVIII, em que houve uma aglutinação de gêneros da modinha e do lundu, ambos de ascendência majoritariamente africana. Objetivou-se reconstruir o percurso da modinha urbana, depois imperial e de salão, sua ascensão no ambiente burguês português por meio de um negro, Domingos Caldas Barbosa, se descobrindo, ulteriormente, sua consagração na composição de 4 modinhas pelo compositor da Real Capela do Rio de Janeiro, o também negro padre José Maurício Nunes Garcia.

Palavras-chave. Padre José Maurício Nunes Garcia. Modinha. Afrobrasilidade. Sincretismo.

Father José Maurício Nunes Garcia and the Modinha: Afro-Brazilianness par Excellence

Abstract. It deals with the increasement of Modinha studies as specific result of Afro-Brazilian cultural syncretism, bringing light to theoretical references that give evidence on its origins in the plucked strings of Brazilian urban centers in the mid-eighteenth century, in which there was an agglutination of Modinha and Lundu genres, both of mostly African descent. The objectives here was to rebuild the urban's Modinha route, afterwards imperial and from salons, its ascension and rise in the bourgeois portuguese environment through a black musician, Domingos Caldas Barbosa, discovering itself, nowadays, its consecration in the composition of 4 modinhas by the composer of Real Capela, the also black priest José Maurício Nunes Garcia.

Keywords. Father José Maurício Nunes Garcia. Modinha. Afro-Brazilianness. Syncretism.

1. Introdução

A modinha se constitui como um dos pilares formadores da música brasileira. Primeiramente similar ao lundu, aos poucos tornara-se uma canção específica, acompanhada de cordas dedilhadas, e proveniente, principalmente, das classes populares dos centros urbanos. O que ganhou evidência nos últimos anos foi o fato de que a origem da modinha é basicamente brasileira, e não portuguesa, conforme demonstrei em meus artigos anteriores (XXX, 2019, XXX, 2020) – e, para ser mais enfático, afro-brasileira. Foi no tanger das cordas da viola de arame e do incipiente violão que ela prosperara, e, por meio de um compositor negro brasileiro, o padre José Maurício Nunes Garcia, que passou à posteridade como compositor de modinhas, na tradição de Domingos Caldas Barbosa, também negro.

A contextualização do surgimento da modinha remete à transformação que Portugal causara às suas colônias, procurando disseminar não apenas seus costumes e modo

de vida, como trajes, disposições políticas, sociais e religiosas, bem como influenciar culturalmente os países sob seu domínio, propagando seus ideais de estilos comportamentais, conformação identitária vernácula e a propulsão do imaginário advindo das Grandes Navegações e o expansionismo ibérico. Como argumenta Edison de Lima:

A modinha e o lundu estão ligadas à história do expansionismo lusitano, que tem seu início, como sabemos, com a lógica expansionista do renascimento. Dizendo de outro modo, pensar a história, e por consequência a cultura brasileira, é refletir como Portugal, ao longo de vários séculos, buscou implantar em suas colônias em todo mundo, uma cultura européia, monárquica, capitalista e calcada, evidentemente, em seus próprios anseios, ou seja, lusitana. E mais do que isso: trata-se de compreender, como após a primeira metade do século XVIII, as tendências da administração pombalina, juntamente com modelos sócio-culturais ilustrados foram articuladas pelas camadas sociais luso-brasileiras; e como se refletiram também na construção de formas de lazer, portanto na construção de um *modus vivendi*, que irá influenciar diretamente, após a segunda metade dos setecentos, gêneros musicais como a modinha e o lundu [...]. (LIMA, 2010, p. 15).

Esse pensamento vem corroborar o ideário de parte dos historiadores brasileiros mais consagrados, como Sérgio Buarque de Holanda. Para ele, a transplantação da totalidade cultural e social que procurou-se efetivar no Brasil colonial foi a de maior consequência direta na dificuldade de formação nacional incipiente e deixou sequelas não superficiais no modo de pensar a vida e a cultura brasileira. Coloca, ainda, como o fato de a colonização ter sido ibérica concede, à cultura brasileira, traços característicos de limiar, limítrofes entre culturas opostas e vizinhas, a Europa e a África: “Quais os fundamentos em que assentam de preferência as formas de vida social nessa região indecisa entre a Europa e a África, que se estende dos Pirineus a Gibraltar?” (HOLANDA, 2016, p. 36).

A localização intermediária e fronteira faria do tipo humano ibérico mais propenso a uma flexibilidade e facilidade de consubstanciação de que carecem outros tipos europeus mais afastados: “Esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados [...]” (HOLANDA, 2016, p. 50).

Por isso a modinha parece ter encontrado em terras portuguesas – tanto na metrópole como na colônia – seus principais elementos: sincretismo cultural, amálgama de estilos de classes sociais diferentes, sacro e profano, urbano e rural, música de concerto e popular. Privado do hermético senso que permeava as relações na Europa fora da península ibérica, pôde o português – e o brasileiro, por extensão – criar um gênero de canção que, finalmente, parecia fundir, culturalmente, os trópicos com sua ascendência lusitana.

Holanda pontua, ainda, como a ausência de fronteiras dotara o lusitano, grosso modo, de uma ausência de orgulho racial, do orgulho racial que sente-se com mais ênfase na Europa do Norte. No Brasil essa ausência redundaria em uma grande e esmagadora influência negra na cultura e na música especificamente, permitindo que uma aparente, porém pérfida, democracia racial, moldasse o gênero da modinha e o fosse exhibir, a princípio com êxito, nas terras de Além-Mar:

À influência dos negros, não apenas como negros, mas ainda, e sobretudo, como escravos, essa população não tinha como oferecer obstáculos sérios. Uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial. Nos próprios domínios da arte e da literatura ela encontra meios de exprimir-se, principalmente a partir do Setecentos e do rococó. O gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbeísmo, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exhibir-se em Lisboa, com os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa¹ (HOLANDA, 2016, p. 71).

Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), compositor modinheiro brasileiro negro, seria, portanto, o artífice principal da modinha, um gênero que havia, até então, se firmado como uma prática anônima trovadoresca urbana. Para Paulo Castagna, a origem da canção esteve atrelada a um novo modo de pensar a música, menos restrito a salas de concerto, igreja ou salões aristocráticos, mas voltada à população urbana em geral, e às incipientes burguesia e pequena burguesia, que tinham necessidade de um gênero mais lúdico e desprovido da pompa operística italiana:

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual (CASTAGNA, 2003, p. 1).

Apropriando-se desse estilo mais leve e, dentro de certos parâmetros da época, popular, a modinha pôde, como é visível na obra de Domingos Caldas Barbosa, incutir elementos afro-brasileiros na música, sendo apreciada nos salões e ambientes domésticos sem estigmas de cunho racial ou social. A modinha de Caldas Barbosa viria a traçar um novo paradigma, em que o movimento romântico literário que ainda germinava no Brasil daria feição e forma a canções que, pela primeira vez, tratavam do ambiente brasileiro específico, suas relações e conflitos humanos, sem se calcar, necessariamente, no espectro influenciador metropolitano. Os textos de Caldas Barbosa

remetem a elementos configuradores de um imaginário paisagístico e humano próprio do Brasil, que, para os românticos, significava a expressão peculiar de uma literatura com feições originais e independente da literatura praticada na “ex-

Metrópole”. É o caso mais específico dos lunduns e algumas cantigas em que Caldas Barbosa, apropriando-se de ritmos musicais afro-brasileiros, explora um léxico afeito ao falar corrente no Brasil (RENNÓ, 2005, p. 20).

Segundo Castagna, a própria denominação do termo *modinha* teria sido obra de Domingos Caldas Barbosa, diferindo a modinha brasileira da portuguesa por tratar das questões amorosas mais abertamente e voluptuosamente (MORI, STROETER, 2020).

O mais notório exemplo de compositor brasileiro de modinhas fora, no entanto, o maior compositor de música sacra do Rio de Janeiro de seu tempo: o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Assim como Caldas Barbosa, era neto de duas escravizadas, do lado paterno e materno, provavelmente de relacionamentos com feitores brancos, lembra Cleofe Person de MATTOS (1997).

2. Pelo prisma negro: o “véu” invisível de Dubois

Para fins de análise, fez-se mister um estudo que tentasse, ainda que sutilmente, situar o negro brasileiro dos séculos XVIII e XIX, sua contextualização histórica e antropológica, social e cultural, visando a nos colocarmos sob a sua perspectiva, empaticamente. Esse estudo tornou-se imprescindível por esta ser uma pesquisa cuja metodologia não pôde prescindir das Ciências Sociais, na medida em que buscou-se, sobretudo, entender o fenômeno da modinha como derivada, fundamentalmente, de agrupamentos sociais específicos e contextos culturais em que o negro desenvolvera papel preponderante, e não mais apenas um espectador passivo.

Empregou-se, para tanto, em primeiro lugar, o ponto de vista de um negro, também americano – dos Estados Unidos da América, W.E.B. Dubois (1868-1963), historiador, sociólogo e ativista, um dos maiores de seu tempo e um dos mais proeminentes contestadores da herança escravista e segregacionista norte-americana. Publicado no ano de 1903, quando a abolição da escravidão ainda era próxima – havia sido efetivada em 1863 – a obra **As almas do povo negro** é considerada um dos pilares da literatura negra de todos os tempos. Segundo Silvio Almeida, no prefácio da edição brasileira, nessa obra Dubois “parte da experiência negra para compreender o mundo em suas tramas mais complexas” (DUBOIS, 2021, p. 12).

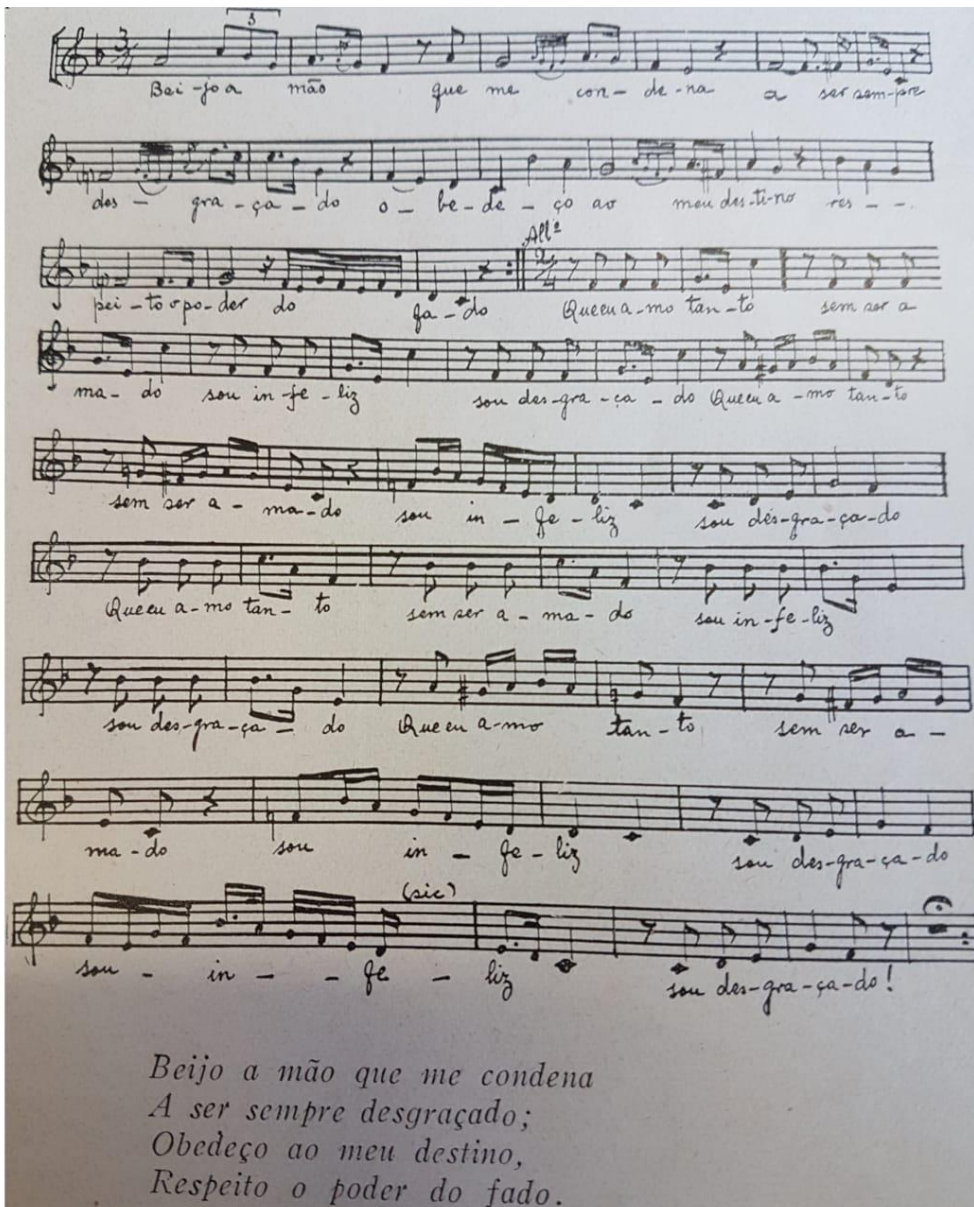
Dubois traça um retrato de como é ser negro nos EUA do princípio do século XX, tecendo considerações de como ele mesmo se sente, ou se sentiu, por toda sua vida e trajetória, tratado como “um problema” ou “digno de piedade e compaixão” pelos brancos:

“Me abordam de uma forma meio hesitante, me olham com curiosidade ou compaixão, e então em vez de perguntar de forma direta “Como é a sensação de ser um problema?”, dizem coisas como “Eu conheço um excelente homem de cor na minha cidade”” (DUBOIS, 2021, p. 21).

Para ele, entre o negro e o mundo estabeleceu-se uma barreira invisível, uma espécie de “véu”, que o exclui velada e definitivamente, e que impede os brancos de o verem como um ser humano igual a eles, com os mesmos direitos à felicidade e realizações, materiais e estruturais na sociedade.

E, no entanto, ser um problema é uma experiência estranha – peculiar mesmo para mim, que nunca fui outra coisa, a não ser talvez na época de bebê ou na Europa. É logo nos primeiros dias da alegre infância que a revelação se abate sobre a pessoa, tudo em um único dia, com toda força. Eu me lembro bem de como a sombra se projetou sobre mim. [...] Em uma pequena escola de madeira, algum motivo levou os meninos e as meninas a comprar belíssimos cartões de visita – a dez centavos de dólar o pacote – e os trocar entre si. A troca estava divertida, até que uma garota, alta e recém-chegada, recusou meu cartão – e de forma categórica, com um olhar. Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu (DUBOIS, 2021, p. 21).

E para o padre José Maurício Nunes Garcia, supõe-se, deve ter sido similar o efeito de “estranhamento” e de “véu”. Em uma de suas modinhas mais famosas, **Beijo a mão que me condena**, o texto nos revela as condições aparentemente humilhantes a que o compositor era submetido, ainda que de forma não declarada e recôndita no pensamento musical que o autor constrói.



Beijo a mão que me condena
 A ser sempre desgraçado;
 Obedeço ao meu destino,
 Respeito o poder do fado.

Figura 1: Beijo a mão que me condena, padre José Maurício Nunes Garcia. Fonte: ANDRADE, 1930, p. 78.

A utilização da figuração musical, aqui, é expressiva: a tonalidade de Fá Maior recebe, já no primeiro compasso, um movimento descendente cujo texto diz: “Beijo a mão...”, que se constitui uma ação em que devemos, necessariamente, arquear um pouco as costas para fazê-lo. No caso do texto em questão, beijar a mão que o condena leva o compositor a escrever uma melodia descendente que finda em um intervalo de segunda menor – na palavra “condena”, simbolizando uma reverência humilhante.

O trecho seguinte faz ainda uma maior alusão à tristeza através da dissonância, sobre a frase “a ser sempre desgraçado” (compassos 6 e 7): após um leve cromatismo nos compassos 5 e 6, o desenho rítmico altamente ornamentado confere dramaticidade ao vocábulo “desgraçado”, no compasso 7. Já no compasso 9 o compositor confere um caráter de resignação ao escrever um movimento de graus conjuntos descendentes em “obedeço”, que em seguida hesita ao colorir, no compasso 11, de dissonância e ornamentação a frase “ao meu destino”.

Esta é uma peça de caráter simbólico na obra do padre. Homem que fora, segundo a historiografia brasileira (MATTOS, 1997, CARDOSO, 2008), a vida toda súdito humilde dos poderosos, jamais pedindo nada aos seus superiores, sendo muito conhecida a seguinte passagem:

Uma feita, Dão João VI, “o rei velho” como lhe chamaria mais tarde o próprio José Maurício, exasperado talvez com a cortezanice pedinchona que o cercava virou-se pro músico humilde: – O padre nunca pede nada!... José Maurício beijou a mão do rei e respondeu: – Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará. (ANDRADE, 2006, p. 120).

Embora seja uma anedota da qual não se tem comprovação, ilustra bem o sentimento que pode ter permeado a vida do padre: subserviência. E o fato de beijar a mão do rei, o mesmo rei que um dia o desprezou, quando da chegada do compositor português Marcos Portugal ao Brasil, branco e europeu. Ele, negro, brasileiro, neto de escravizadas. Dessa forma faz sentido a frase: “beijo a mão que me condena”, mesmo que não se saiba ao certo quem escreveu o texto, se foi o padre ou é de outra fonte – atribui-se o texto ao seu filho, o médico Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr.

Esse inteligente desenho colorido é visível aos olhos de um especialista ou conhecedor minimamente interessado, todavia passa despercebido pela maioria dos indivíduos. Como uma carta de desespero, José Maurício parecia querer traduzir na sua música a sua angústia racial e social, como um preso que joga um papel amassado para um transeunte. A figuração altamente rebuscada do classicismo – ornamentação, fusas e quiálteras – serve aqui como um pretexto para o compositor expressar suas queixas com o monarca autoritário. A lenda da fala “o Padre nunca pede nada” (ANDRADE, 2006, p. 120), supostamente atribuída ao rei, e que remete a um José Maurício aparentemente subserviente e nulo, nesta peça é contraditada. Entrementes, conforme já disse, é um pedido de socorro invisível para a maioria das pessoas, principalmente naquele tempo em que, se poucos eram os alfabetizados, menos ainda eram os musicalmente alfabetizados. Para se ter uma ideia, o primeiro Censo

Imperial do Brasil foi feito apenas em 1872, apontando que por volta de 14% apenas das pessoas com mais de 4 anos de idade tinham conhecimento de leitura e escrita (COSTA, 2014).

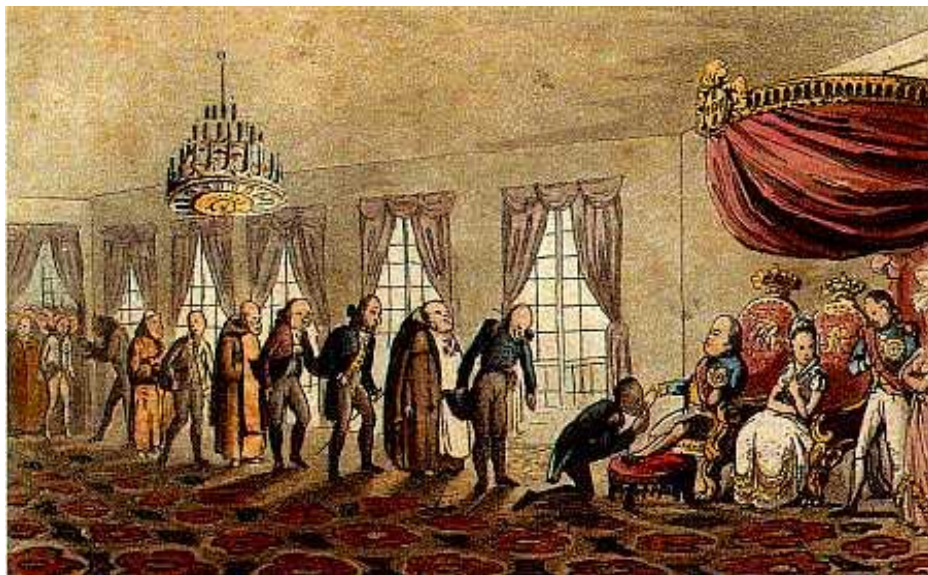


Figura 2: *A ceremony at the Palace* (caricatura inglesa). Fonte: MATTOS, 1997, Caderno de fotografias, p. VII.

O desenho rítmico que contrapõe notas negras, compelidas pelas brancas, parece sugerir que não haveria a tal idílica harmonia entre as raças.

Sobre as modinhas mauricianas, Cleofe Person de Mattos disserta:

Difícilmente se admitiria, na condição social do Brasil, outra manifestação que pudesse integrar o sincretismo de brasilidade na música brasileira, fora do sentimento seresteiro. A modinha, feita de elementos comuns à música européia – o texto, a melodia chegada a padrões conhecidos, nascida e desenvolvida sob o signo de um cruzamento de raças – tinha qualidades para ocupar, culturalmente, o espaço que lhe cabia nessa miscegenação. (MATTOS, 1997, p. 53).

Há, portanto, uma reminiscência do ponto de contato da musicologia com intelectuais como Silvio Romero – que eclodiram como propagadores do nacionalismo da geração de 1870, segundo Schneider (2005).

E Mário de Andrade, ainda que reconhecendo que a modinha teria direta e incontestável ascendência europeia, sendo praticamente um gênero estrangeiro, parece festejar-lhe as características de um suposto gênero de canção além-mar que consubstanciaria raças e povos:

[...] a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ageitava á melódica europeia e se nacionalisava nela e apesar dela. Só mesmo um sonho de mocidade excessiva permitiria a Oliveira Limaⁱⁱ afirmar que os ameríndios imprimiram á Modinha “boa parte do lascivo encanto e sedução irresistível que encerram essas

árias”. Embora ele tome o cuidado de especificar que isso veio por cruzamento de raças [...], a Modinha se originou só do formulário melódico europeu. (ANDRADE, 1980, p. 7).

Portanto aqui o próprio Andrade corrobora a tese de autenticidade da mestiçagem que a modinha encerra, mesmo que identificando-a como um gênero de canção absolutamente transnacional. A estranha simbiose antropológica que se quer formar no imaginário brasileiro remonta ao mito de mestiçagem branda, e de democracia racial. Olvida-se, nesse ínterim, que a conformidade antropológica não se dá por assimilação perfeita entre povos distintos. Há, naturalmente, conflitos de toda espécie para que haja a convivência mínima entre povos de línguas, etnias, culturas e formas de sociedade obrigados, como o foram no Brasil, a dividir o mesmo território em tão exíguo espaço de tempo.

3. A teoria musical e a modinha mauriciana

A questão de a teoria musical ser racista já foi discutida em algumas obras da musicologia e da etnomusicologia. No entanto, a questão pode ser abordada desde que foram esquematizados os substratos teóricos gregos pitagóricos e sua teoria musical – intervalos, modos. Os próprios modos gregos teriam sido elaborados segundo conceitos étnicos – dórico, frígio, mixolídio, lídio, e adiante – porém não existia uma hierarquia entre eles.

A partir do renascimento, quando efetivamente estabelece-se uma teoria da música relativamente homogênea no Ocidente, antes ainda de o Sistema Tonal se firmar, deu-se a separação, por exemplo, entre as durações das figuras das notas. Neste esquema, as notas Breve, Semibreve e Mínima, relativamente de maior duração, são as brancas, e as notas Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa e Semifusa, de menor duração relativa, são pretas.

Para sanar tal ideologia subconsciente, devemos retroceder na formação ideológica da constituição originária do ser humano e suas raças, na concepção da genealogia que estruturou e moldou o pensamento sobre raça, suas definições e como foi usada para salientar e enaltecer determinadas raças em detrimento de outras.

Ao analisar termos da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, Michel Foucault nos dá uma dimensão desse problema, e assim discorre a respeito da palavra alemã *Herkunft*, “origem”, empregada por Nietzsche:

Herkunft: é o tronco de uma raça, é a proveniência; é o antigo pertencimento a um grupo - do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza. Frequentemente a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo

social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros - e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria da semelhança, tal origem permite ordenar, para colocá-las a parte, todas as marcas diferentes: os alemães imaginam ter chegado ao extremo de sua complexidade quando disseram que tinham a alma dupla; eles se enganaram redondamente, ou melhor, eles tentam como podem dominar a confusão das raças de que são constituídos (FOUCAULT, 1979, p. 20).

Foucault almeja, com esse argumento, desconstruir as premissas equivocadas de Nietzsche de constituição racial superior dos alemães em comparação com o resto da humanidade, usadas posteriormente para a estruturação de um Terceiro Reich na Alemanha por Adolf Hitler. Ao estabelecer parâmetros raciais baseados apenas em fenótipos – aquilo que podemos ver, como cor da pele, textura do cabelo e cor dos olhos – olvidaram, conscientemente ou não, que os genótipos – caracteres raciais invisíveis – também são determinantes.

Essa discussão em torno da música e, mais fundamentalmente, da teoria musical, veio à tona recentemente, com o artigo de Philip Ewell, *Music Theory and the White Racial Frame*, em que ele pontua haver uma “constituição racial branca (*‘white racial frame’*) na teoria da música, que é estrutural e institucionalizada” (EWELL, 2019, p. 1).

Segundo Ewell, musicólogo norte-americano negro, “racismo é uma estrutura, não uma doença” (EWELL, 2019, p. 1). O autor faz uma lista de crenças na teoria musical ocidental, que busca refutar no texto, entre as quais:

1. A música e as teorias musicais das pessoas brancas representam a melhor, e em alguns casos a única estrutura para a teoria musical.
2. Entre essas pessoas brancas, a música e as teorias musicais dos brancos dos países de língua alemã dos séculos XVIII, XIX e XX representam o pináculo do pensamento teórico musical (EWELL, 2019, p. 4)

Esse panorama apresentado por Ewell é, sem sombra de dúvida, bastante fidedigno. Não só o repertório de música de concerto gira em torno de um cânone restrito de seis ou sete compositores brancos europeus desses séculos citados acima, como nas próprias orquestras e coros profissionais ao redor do mundo, especialmente nas grandes capitais, vemos um contingente esmagador de branquitude.

4. Considerações finais

A perspectiva do negro, amparada, em parte, pela obra de DUBOIS (2021), coloca em evidência, pela primeira vez, a modinha atribuída ao padre José Maurício Nunes Garcia sob seu prisma, inserido no contexto sócio-histórico de sua época. Os ditames, entretanto, foram se transformando sobremaneira desde sua morte, em 1830, até a emancipação do negro escravizado, em 1888, o direito à liberdade, ao voto e o estabelecimento das normas universais trabalhistas, principalmente a partir da Era Vargas (1930-45). O ponto de vista atual nos permite reconsiderar a história e a biografia de José Maurício, substituindo a visão comum determinista datada, por uma perspectiva ampla, em que elementos simbólicos figurativos musicais dentro de uma simples modinha adquiriram contornos e significados até então impensados na historiografia musical brasileira.

Sua obra assimilou a cultura dominante estrangeira, e ainda que tenha caráter inconfundivelmente nacional (ANDRADE, 2006) expressa o paradoxismo pessoal de Nunes Garcia: um compositor negro que trabalhava sob o jugo do rei português, e que teve a seu favor a ordenação eclesiástica e a competência equilibrada. Curvado a esse rei, beijou a sua mão, conforme reza a lenda, mesma mão que o condenaria – talvez não deliberadamente – ao ostracismo e a miséria no fim da vida. Uma de suas modinhas se chama, talvez não coincidentemente, **Beijo a mão que me condena** (GARCIA, 1837).

Referências

- ANDRADE, Mário de. A modinha de José Mauricio. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 78-81, 1930.
- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. 49 p.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 403 p.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 280 p.
- CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Unesp, 2003. Disponível em:

file:///C:/Users/Bem%20vindo/Downloads/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_X.pdf. Acesso em: 18 mai. 21.

COSTA, Rafael Maul de Carvalho. *Escravidados na liberdade: abolição, classe e cidadania na Corte Imperial*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Casa Civil/Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2014. 220 p.

DUBOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021. 293 p.

EWELL, Philip E. Music Theory and the White Racial Frame. *MTO- A Journal of the Society for Music Theory*, v. 26, n. 2, p. 1-29, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Beijo a mão que me condena*, modinha, Fá maior, CPM 226; voz e piano. Local desconhecido: Pierre FlifForge, 1837. Partitura. 2 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 254 p.

LIMA, Edilson de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo, 2010. 248 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-29102010-130411/publico/3426320.pdf>. Acesso em: 05. mai. 2021.

LIMA, Rossini Tavares de. *Vida e época de José Maurício*. São Paulo: Elo, 1941. 112 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997. 393 p.

PACHECO, Alberto José Vieira. As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. *Per Musi*, v.1, n. 39, p. 1-52, 2019.

RENNÓ, Adriana de Campos. *Caldas Barbosa e o pecado das orelhas: a poesia árcade, a modinha e o lundu (textos recolhidos e antologia poética)*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005. 464 p.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero, hermenauta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005. 259 p.

STROETER, Guga, MORI, Elisa (org.). *Uma árvore da música brasileira*. São Paulo: SESC, 2020. 388 p.

ⁱ As mudanças terminológicas com relação ao texto, de 1936, são importantes de serem frisadas: negros foram “escravizados”, e Domingos Caldas Barbosa, era, efetivamente, negro, e não “mulato”, termo eufemístico – vide minha tese de Doutorado (XXX).

ⁱⁱ Andrade refere-se a Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), historiador, crítico literário, jornalista e diplomata brasileiro, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.