

## **A modinha como campo de estudo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

*Gina Cavalcante Falcão*  
*ECA-USP- falcaocgina@gmail.com*

*Susana Cecília Igayara-Souza*  
*ECA-USP- susanaiga@usp.br*

**Resumo.** Esse artigo é um recorte de dissertação de mestrado concluída e tem como objetivo relacionar diversas linhas de discursos musicológicos e refletir sobre a modinha como campo de estudo. No Brasil, as modinhas foram denominadas de salão e de seresta. Observando os meios de documentação e divulgação bem como as tradições orais e escritas, é possível perceber a necessidade de diferentes abordagens no estudo musicológico bem como a diversidade dos discursos e métodos, por exemplo em autores como ANDRADE, ARAUJO, VEIGA, ULHÔA, dentre outros. São apontados alguns caminhos para o estudo das modinhas, considerando-se a natureza, tendo por foco as questões interpretativas e criativas.

**Palavras-chave.** Modinha. Música brasileira. Salão. Seresta.

**Title.** The “Módinha” as a Field of Study

**Abstract.** This article is an excerpt from a completed master’s dissertation and aims to relate different lines of musicological discourses and reflect on the “modinha” as a field of study. In Brazil, they were classified as “modinha de salão” – salon modinha, and “modinha de seresta”. Observing the means of documentation and dissemination, and the oral and written traditions, it is possible to realize the need for different approaches in musicological study, as well as the diversity of discourses and methods, for example in authors such as ANDRADE, ARAUJO, VEIGA, ULHÔA among others. Some paths for studying “modinhas” have been pointed out considering the nature, focusing on the interpretative and creative issues.

**Keywords.** Modinha. Brazilian music. Salon. Seresta.

### **1. Introdução**

A escolha da modinha como campo de estudo é um tema frequente no meio acadêmico recente. Desde o século XIX muitos estudiosos se debruçaram sobre o tema e levantaram questões sobre a origem, os tipos, a natureza e o caráter da modinha e se ela poderia ser considerada gênero ou forma. Por meio da leitura de alguns autores como (ANDRADE, 1980); (ARAÚJO, 1963); (VEIGA, 1997); (ULHÔA, 2008) foi possível apontar a diversidade nos discursos, definições, tipos e características das modinhas.

Esse artigo busca relacionar alguns discursos e levantar questões sobre o estudo da modinha observando os diferentes meios de publicação e divulgação.

### **2. Salão e Seresta**

A origem da modinha foi tema de muitos embates e parece não existir consenso. Não se sabe ao certo se a modinha veio da ária de ópera italiana, do mote<sup>1</sup> e da serranilha<sup>2</sup>; se de procedência portuguesa ou se nasceu aqui em terras brasileiras. A moda portuguesa a duo ou a solo era escrita por músicos que também produziam música sacra e ópera em Portugal. As modinhas compostas no final do século XVIII e início do XIX têm como característica o canto a uma voz, acompanhamento de piano ou cravo.

A proximidade com a escrita da ópera encontrada nas modinhas registradas no século XVIII suscita a hipótese de que a modinha foi uma adaptação da ópera ao idioma local (Portugal e Brasil) e às particularidades da música de salão. O escritor Mário de Andrade, no prefácio de *Modinhas Imperiais*, observa que esse fenômeno “é uma mistura de plágios, adaptações, invenções e influência de toda casta” (ANDRADE, 1980, p.5). Denominada modinha “de salão”, ela teve grande aceitação em Portugal e no Brasil como uma música de câmara. Em geral, escrita para uma voz, acompanhada ao piano, com linhas melódicas semelhantes às árias de ópera eram realizadas por músicos que dominavam a escrita e a leitura musicais.

Entretanto, relatos como o de Grigóry Ivanovitch Langsdorff (1774-1852), Cônsul da Rússia no Brasil e do francês Ferdinand Denis, no início do século XIX, testemunham que, pelo menos, desde 1818, existia também uma música simples, cantada na rua, com expressão e conteúdo modesto, aproximando-se da classificação de modinha de seresta, dada por Baptista Siqueira. No livro *Modinhas do Passado*, Siqueira considerou as modinhas como urbanas e as dividiu por tipos: modinhas de salão e modinhas de seresta. Langsdorff descreveu os encontros familiares em sua passagem pelo Brasil ressaltando que “A música é cheia de expressão, terna e sentimental”. Documentou também que os instrumentos mais usados eram viola e chocalho (Langsdorff, 1818 apud Castagna, 2004, p.8).

Denis, por sua vez, relata a prática musical nos salões e nas ruas.

[...] Ao mesmo tempo que a música de Rossini é admirada nos salões, porque é cantada com uma expressão que nem sempre se encontra na Europa, os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras modinhas, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido; quase sempre servem para pintar os devaneios do amor, as suas penas ou a sua esperança; as palavras são simples, os acordes repetem-se de uma forma bastante monótona; mas têm, por vezes, um tal encanto na melodia, e por vezes uma tal originalidade que o europeu acabado de chegar não pode cansar-se de as ouvir e compreende a indolência melancólica desses bons cidadãos que ouvem durante horas seguidas as mesmas canções (Denis, 1826 apud Castagna, 2004, p.10-11).

As modinhas de salão eram realizadas numa grande sala e o termo salão, além designar um espaço físico amplo onde seria possível realizar festas com música e dança, tem um sentido figurado: encontro de pessoas da sociedade, intelectuais, artistas e políticos, portanto, espaço de sociabilidade. Esses salões aconteceram em muitos países como França, Rússia, Portugal, Itália, Brasil, articulados por princesas, condessas, marquesas e damas da sociedade.<sup>3</sup>

As modinhas de seresta, segundo Siqueira, provavelmente aconteciam desde o século XVIII, porém a documentação é escassa, e o que se encontra com mais frequência são registros de músicas do século XIX em diante. Eram cantadas na rua sob o luar, sem uso de partitura impressa.

Segundo o musicólogo Mozart de Araújo, até início do século XX, a ausência de bibliografia sobre modinhas dificultava a investigação sobre o assunto. As publicações sobre a modinha tinham um caráter informal e contavam com a colaboração de escritores de outros campos do conhecimento. Segundo Araújo, o livro de Mário de Andrade *Modinhas Imperiais*, de 1930, foi o primeiro estudo sistemático e segundo ele tudo que havia sido escrito antes eram interpretações “líricas” e não poderiam ser consideradas investigações musicológicas<sup>4</sup>. Até então, a modinha não havia sido tema de nenhuma publicação exclusiva, porém estava presente em capítulos dos livros de história da música (ARAÚJO, 1963, p.7).

Araújo, em 1963, escreveu *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Esse livro é muito utilizado e citado como referência bibliográfica por ser uma obra criteriosa e cuidadosa com as afirmações, sempre embasadas em documentações. Nesse caso, observamos que a obra mais respeitada sobre a modinha é exatamente a que se fundamenta nos documentos impressos, num país onde a impressão só chegou em maior escala em 13 de maio de 1808, com a criação da Imprensa Régia. Manuel da Veiga, musicólogo e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), observa que no México a imprensa musical chegou em 1539, no Peru em 1631 e no Brasil torna-se regular apenas em 1834 (VEIGA, 2004).

Araújo faz duras críticas às publicações que não têm base documental e expressa sua linha de pensamento mais próxima da Musicologia Histórica demarcada pelo alemão Guido Adler. Araújo fez suas pesquisas observando o tratamento dos documentos considerando as noções de verdade e realidade, características do positivismo e expressou essa linha de pensamento em trechos como: "...carece inteiramente de autenticidade." (ARAÚJO, 1963, p.17) ou ainda, "não encontro por mim base documental que permita a conclusão..." (ARAÚJO, 1963, p.17). Nessa mesma época, despontavam iniciativas de

registro da cultura oral em todo o mundo e de certa forma, a Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada e organizada por Mário de Andrade, em 1938, com o objetivo de registrar a tradição popular do Norte e Nordeste marcou essa iniciativa.

Rafael Menezes Bastos, pesquisador e professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no artigo *A Musicologia no Brasil, Hoje*, ressalta que após estudos que se basearam em separações tipológicas, os trabalhos de musicologia foram caminhando para relações interdisciplinares e começaram a ser produzidos nos cinco campos: Antropologia Sócio-Cultural, Sociologia e Política, História, Comunicações e Teoria Literária. Para o autor, já em 1990, as ilhas musicológicas passaram a ser menos isoladas e delineou-se uma musicologia interdisciplinar (MENEZES BASTOS, 1990).

O Brasil possui uma cultura marcada pela oralidade e embora a formação do povo brasileiro esteja muito ligada ao saber oral, o estudo musicológico construído no Brasil, no início do século XX, foi feito a partir do referencial do saber escrito baseado na musicologia europeia. Ivan Vilela, pesquisador, músico e professor da Universidade São Paulo (USP), em seu artigo *Caipira, cultura, resistência e enraizamento* observa que "nossa primeira Universidade enquanto um conjunto de saberes que dialogavam entre si foi a USP, em 1934", enquanto as primeiras universidades dos países que receberam colonização espanhola datam dos séculos XVI e XVII (VILELA, 2017, p.13).

### 3. O registro escrito a partir da transmissão oral

No Brasil, observa-se um esforço coletivo para registrar em documentos escritos esse saber oral. O prefácio escrito por Brito Mendes para *Canções Populares do Brasil* (sic.), publicado em 1911, relata o processo de passagem do oral para o escrito. É escrito em forma de diálogo entre um interlocutor poeta que desprezava as modinhas e o prefaciador.

Mas, observa Alberto, que rima de música é aquela?

- Examine-as. Pertencem às modinhas e com elas figurarão no livro que vou prefaciar. Uma canseira para as obter!
- E como o conseguiste? indagou, folheando-as uma por uma.
- Ora, meu amigo, inquirindo de quem as soubesse cantar para que minha mulher, ouvindo-as, pudesse apanhá-las e escrevê-las. Colhidas, assim, na maior parte da tradição oral, essas músicas devem ter muitos defeitos, que mais sobressairão naquelas que porventura tiverem autores conhecidos ou andarem por aí impressas - o que só me foi possível averiguar relativamente a um número limitadíssimo delas. Mas isso poderá remediar-se em próxima edição, se algum benévolo amigo ou leitor me quiser fazer qualquer comunicação nesse sentido. Ah! Meu caro amigo, que canseira que me deram estas músicas! Que canseira!...(MENDES, 1911 apud MENDES, 1911, p.xviii-xix).

Mário de Andrade salienta que "precisamos de moços pesquisadores que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa[...]" (ANDRADE, 1936). Esse esforço coletivo muitas vezes foi feito com iniciativa e verba própria e sem o apoio de instituições governamentais. Embora, Andrade deixe claro que "não é amadoristicamente se meterem no meio do povo, de lápis em punho, perguntando coisas[...]" (ANDRADE, 1936), nós consideramos que para a demarcação da modinha como objeto de estudo é importante que se observe as publicações de coletâneas que existem mesmo que não sigam esses critérios levantados pelo musicólogo.

Essa dificuldade de coleta e registro já relatada por Brito Mendes em 1911 foi novamente exposta pelo escritor Edigar de Alencar, em entrevista concedida, em 1972, ao pesquisador Miguel Azevedo, mais conhecido como Nirez. Em seu depoimento, Alencar relata a dificuldade enfrentada para documentar obras do cancionário popular.

Foi um livro de sofrimento, foi um livro de pesquisa demoradíssima, foi um livro difícil porque eu andei coletando cadernos velhos de modinhas, rasgados, comidos por traças, reconstituindo versos que estavam perdidos e depois de tudo isso, procurando quem soubesse a música para poder juntar a melodia à letra, procurando desvendar autores, me vanei de técnicos como Zé Lima Verde, saudoso Zé Lima Verde, que foi comigo várias vezes com gravador ou sem gravador para ouvir elementos como Descartes da Selva Braga e outros. Para que me dessem notícia das melodias, a fim de que elas não morressem porque daqui a pouco, se tratando de composições que nunca foram gravadas e nunca foram publicadas, eles poderiam ficar perdidas definitivamente se não houvesse assim um louco, como eu, um maluco, que fosse atrás pelos cafundós, pela mata galinha, atrás de saber quem sabia cantar a modinha tal. Fazendo senhoras de setenta anos voltarem a cantar, reclamando embora, desentoando aqui, desentoando ali, mas a verdade é que eu consegui com um trabalho hercúleo, um trabalho que eu tive que vir várias vezes à Fortaleza, em que eu gastei não só dinheiro, mas muito esforço. Foi um trabalho de sangue, suor e lágrimas (ALENCAR, 1972).<sup>5</sup>

O relato de Alencar, em 1972, é sobre o trabalho de pesquisa elaborado por ele, que resultou no livro *A modinha Cearense*, publicado em 1967. A dificuldade para se registrar a música popular é semelhante à relatada 56 anos antes por Brito Mendes.

Beard e Gloag afirmam que "a musicologia opera seu próprio sistema de valores", com relação aos cânones artísticos (BEARD, GLOAG, 2005, p. 187-188). Desta forma, a análise dos distintos discursos sobre a modinha, produzidos tanto em momentos históricos diferentes, como por autores localizados em distintas posições no campo artístico e intelectual, refletem essa disputa em torno da valorização desse repertório e dos próprios estudos produzidos.

Guilherme de Mello escreveu o livro *A Música no Brasil: dos Tempos Coloniais*

até o Primeiro Decênio da República em 1908. A obra de Mello não consta na bibliografia do livro de Mário de Andrade (1930), e nem no de Mozart de Araújo (1963). Mello foi mestre de banda, bibliotecário e interessado por aspectos ligados à musicologia. Surge aí uma questão: Por que Andrade e Araújo desconsideraram a obra de Mello? Eles desconheciam ou desprezaram? Essa falta de referência pode ser considerada desprezo?

Embora Veiga considere a obra de Mello como provinciana, ele destaca o esforço do autor para produzi-la longe do circuito Rio-São Paulo e considera que a musicologia da Bahia se inicia com Guilherme de Mello. Veiga salienta que "estudos regionais de qualidade variável, alguns de cunho amadorístico, têm também aparecido" (VEIGA, 1998, p.47) e essas publicações representam substancial bibliografia. Nesta pesquisa de mestrado, as questões metodológicas foram fundamentais, principalmente para a triagem de material, organização do acervo, catalogação e análise do material escrito, porém dialogando com outras áreas de conhecimento considerando as coletâneas publicadas fora do âmbito acadêmico (FALCÃO, Gina, 2019).

#### **4. Origem das modinhas como temática de pesquisa**

Retomando a questão da origem da modinha, fica explícito o embate presente nos discursos musicológicos. Em seu prefácio, Andrade escreveu que quando se trata da origem das modinhas, os portugueses dizem-na portuguesa e os brasileiros querem-na brasileira (ANDRADE, 1980, p.5). Para Paulo Castagna, pesquisador e professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), a inexistência de documentos<sup>6</sup> referentes à prática de modinhas no Brasil antes do séc. XVIII, pode indicar que o manuscrito *Modinhas do Brazil*<sup>7</sup> contenha obras que se utilizem de elementos de origem brasileira, mas não necessariamente que tenham sido escritos no Brasil. Como a designação Modinha Brasileira continuou a ser usada no século XIX, poder-se-ia supor que fosse considerado uma referência ao gênero e não ao local de procedência (CASTAGNA, 2004, p.6).

Na documentação existente, a modinha é citada em depoimentos, cartas e relatos de viajantes que em terras brasileiras vinham com outros objetivos, distintos das pesquisas musicais ou folclóricas. Esses registros indicam que as músicas estavam presentes tanto no Brasil quanto em Portugal, em salões e em ambientes rurais, o que dificulta atestar onde e em qual estrato social ela realmente surgiu. Alguns autores admitem o uso da nomenclatura modinhas luso-brasileiras; para Veiga, essa denominação poderia até ser admitida se usada com obras até 1815, quando o Brasil passa a ser Reino Unido; e, partir de então, os dois

países caminham para cursos culturais mais independentes. Para Veiga, é possível perceber diferenças, até certo ponto, entre a modinha brasileira e a portuguesa e essa distinção pode ser observada na elaboração e na delimitação do caráter.

É consenso que a musicologia foi influenciada por ideias positivistas de Auguste Comte (1798-1857) e num primeiro momento estava preocupada com o verificável, com o positivo. Isso explica a ênfase dada pelos pesquisadores na questão da origem das modinhas e na busca da definição de como a modinha era praticada no Brasil e em Portugal. Refletia a visão da musicologia focada nas evidências documentais. A modinha de salão, por exemplo, com seus documentos históricos, foi pesquisada na proposta da musicologia com base em fontes documentais escritas. Mas, observando a modinha de seresta no Brasil e sua diversidade de versões decorrentes das alterações tão características da cultura oral, é possível seguir a linha de pensamento de autenticidade corroborada por musicólogos como Andrade e Araújo? Será que para esse tipo de modinha, encontrar uma versão "autêntica" ou "verdadeira" é pertinente? Algumas obras foram recolhidas em residências urbanas ou fazendas, com base em um caderno de música ou na memória de alguém que gostava de cantar. Nesse contexto, a pesquisa se volta para outras questões distantes da busca da veracidade, da versão original ou mesmo da autoria. Talvez, pensar numa abordagem antropológica de uma tradição musical observando sua função social dentro de uma cultura, faça mais sentido.

### **5. Da escrita à escuta**

Comparando os dados das modinhas semelhantes, porém recolhidas em diferentes locais, é possível mapear a circulação buscando informações como: onde foi publicada, onde foi colhida, qual o ano da publicação, nome do compositor, poeta e meios de publicação e divulgação.

Os espaços geográficos, metrópole-colônia, cidade-interior, privado-público, salão-seresta e os aspectos socioeconômicos como nobre-plebeu, burguês-proletário, rico-pobre e suas relações foram importantes nesse processo e já estudadas e comentadas por pesquisadores como Andrade (1980), Araújo (1963) e Veiga (1997). O historiador francês Roger Chartier, estudioso da cultura oral e da cultura escrita, aponta que é possível descobrir outras relações como a relação de gênero, o que pode ser aplicado no processo de interpretação das modinhas.

Não é um princípio teórico, mas ao estudar as formas particulares de circulação e de apropriação culturais, conclui-se que conforme os períodos a diferença mais importante nem sempre é a diferença socioeconômica. A diferença entre homens e mulheres ou entre crenças religiosas pode ser a matriz de usos e apropriações diversos (CHARTIER, 2001, p.66).

Outra questão que é possível ser levantada no estudo da modinha é a escuta. Martha Ulhôa, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI\_RIO), destaca a importância da escuta no processo de apropriação do material. Embora saibamos que algumas modinhas não possuem gravação, existe um grande número de gravações do início do século XX, bem como gravações atuais.

A escuta preliminar do repertório disponível de modinhas de tradição oral gravadas ainda não permite qualquer generalização. Algumas modinhas parecem ligadas a uma estrutura tradicional (canção com estrofes de quatro versos, melodia em sequência, clímax e frase conclusiva, sendo que não sabemos ainda o significado da repetição frequente do terceiro e quartos versos); outras divergem bastante deste modelo tradicional, sendo talvez adaptações de melodias de árias de ópera, zarzuelas ou operetas (ULHÔA, 2008, p.7).

Portanto, no caso das modinhas de seresta, é de suma importância comparar o material escrito, caso exista, com o material gravado.

Veiga foi um dos autores que se empenhou na revisão bibliográfica existente, na interação da musicologia histórica com a performance, na busca e na edição de partituras e no questionamento nos processos de transmissão oral e escrito. Veiga, citando Charles Seeger, conclui que, para o ensino e aprendizado de música importa mais a relação entre o oral e o escrito do que a diferença entre eles. Essa dicotomia entre oral e escrito foi permeando parte das publicações, tendo um grupo de publicações mais próximas de Guilherme de Mello e outro mais próximas de Mário de Andrade, respectivamente. Em Manuel da Veiga, parece começar a convergir para uma interação (VEIGA 2004).

Chartier expõe que a “passagem de um sistema de representação a outro pode, desde logo, ser entendida simultaneamente com uma ruptura radical” (CHARTIER, 2001, p.52). O que se observa, com relação à modinha, sobre essa passagem do oral para o escrito? Existem conflitos ou rupturas?

Em nossa perspectiva de pesquisa ligada à pós-graduação em Música (questões interpretativas) foi feito um levantamento e catalogação de 3090 obras em 37 coletâneas, apresentados em uma base de dados<sup>8</sup>. A leitura da bibliografia musicológica e análise das coletâneas foi fundamental para situar a temática das modinhas no conjunto da produção musicológica brasileira. A partir dessa pesquisa levantamos algumas questões para a

continuidade do estudo das modinhas.

Será que é possível perceber uma inversão de valores a partir da existência de documentos escritos? Será que a tradição escrita passou a ser mais respeitada e o arcabouço oral foi desprezado? E quanto ao repertório, será que se tornou mais respeitado e disseminado a partir do momento que passou a ser fixado em forma escrita? Em que medida essas publicações ajudaram a valorizar a cultura oral? Qual o valor das publicações de coletâneas como material de pesquisa?

Igayara-Souza, 2ª autora, em seu artigo *Canções da Infância como Patrimônio Educativo*, ressalta questões relacionadas às publicações de coletâneas a partir do século XIX.

O movimento de incorporação das canções relacionadas às camadas letradas da população foi feito em meio a disputas e debates. A partir do século XIX, começam a surgir diversas publicações que, pela primeira vez, registram os textos e transcrevem para a notação musical os cantos transmitidos oralmente, publicação que revelam, portanto, uma dupla cultura escrita: textual e musical. Voltadas para as camadas letradas da população, essas canções vão sendo incorporadas ao que se propunha como cultura nacional. São trazidas, portanto, de distintos contextos sociais e geográficos, apresentadas como documentos do passado, como memórias afetivas e como contribuição para a formação de uma cultura brasileira. Nesse processo, há seleções, exclusões e transformações intencionais, principalmente nas publicações voltadas às crianças em seus lares ou no ambiente escolar, em que a função educativa e formativa de valores se sobreponha à documentação folclórica tal como encontrada (IGAYARA-SOUZA, 2021, p.454-455).

É possível observar similaridade nos processos de incorporação de repertório no cancionário infantil descrito acima com os processos presentes nas coletâneas de modinhas que abordamos nesta pesquisa. No caso das modinhas não existe um caráter formativo, mas as publicações também se propõem a assumir um papel de documentação do passado repleto de memórias afetivas e resgate cultural.

## **6. Considerações finais**

A proposta de pesquisa, coleta, organização do acervo de modinhas e sua análise é de suma importância para o estudo desse importante gênero. Porém, diante da variedade de meios de documentação e divulgação e observando que algumas modinhas possuem apenas a letra ou a linha melódica, se faz necessária a inserção de fontes sonoras. A abertura para o estudo de modinhas na linha de questões interpretativas e processos criativos, principalmente para as obras que circularam ou foram colhidas oralmente, também é um importante ponto a se pensar. Se a modinha circulou por diferentes lugares e tempos históricos e tem como característica essa variação, por que seria importante escolher uma versão e torná-la a

"verdadeira", torná-la canônica?

No caso da modinha de seresta, como muitas vezes não existe um documento de referência, o objetivo precisaria ser diferente de buscar a fonte mais fiel, ou mais verdadeira, e fazer análises a partir desse documento. Boa parte da bibliografia utilizada na pesquisa da modinha esteve preocupada com a questão documental e sem dúvida, é muito considerada. Nossa perspectiva de pesquisa ligada à pós-graduação em questões interpretativas é de uma abordagem interdisciplinar. Nesse caso, o estudo seria observar os processos, identificar e refletir sobre os tipos de modinha na produção escrita literária e musical e atentar para um estudo musicológico que levasse em conta a circulação e refletisse sobre as práticas interpretativas e os processos criativos decorrentes disso.

Considerando a afirmação de Beard e Gloag (2005) de que a musicologia opera seu próprio sistema de valores, o estudo das modinhas revela a dinâmica de valorização ou desvalorização do repertório oral brasileiro. A análise dos discursos musicológicos, em que a modinha tanto pode ser valorizada como esquecida, traz elementos para a discussão da presença-ausência de modinhas como repertório artístico e na formação dos cantores.

### Referências

- ANDRADE, Mário. *A Situação Etnográfica do Brasil*. In *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, nº 1, Ano I, outubro 1936.
- ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1980.
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BEARG, GLOAG. *Musicology: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2005.
- BLOMBERG, Carla. *Histórias da Música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar*. *Música e Artes. Projeto História - Revista do Programa de Pós-Graduados de História* nº 43, PUC-SP, 2011, pp. 414-444.
- CASTAGNA, Paulo. *A Modinha e o Lundu no Séc. XIX*. Apostila de História da Música Brasileira. V.9. UNESP, 2004.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- FALCÃO, Gina Cavalcante. *Seresta e Salão: circulação, encontros e desencontros. Abordagem comparativa dos tipos de modinha na produção escrita literária e musical*. 2019. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- IGAYARA-SOUZA, Susana. *Canções da Infância como Patrimônio Educativo*. In *Infância, Artes e Patrimônios Educativos I v. 8 n. 32*, 2021.  
Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/issue/view/100>.

MELLO, Guilherme. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908. Disponível em: <https://archive.org/stream/amusicanobrasil00mellgoog#page/n9/mode/2up> . Acesso em: 01 nov. 2017.

MENDES, Júlia de Brito. *Canções Populares do Brazil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Musicologia no Brasil, Hoje*. BIB, Rio de Janeiro, n. 30, pp. 66-74, 2º semestre de 1990.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do Passado*. 2ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda., 1979.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Matrizes – Música Popular no início do Século XIX no Rio de Janeiro*. Partituras, performance e escuta da música popular do passado. EVP University of Texas at Austin. Austin, 2008.

VEIGA, Manuel. *O Estudo da Modinha Brasileira*. Study Session 7 : Portuguese musical outreach: five centuries. 16<sup>th</sup> International Congress International Musicologic Society (14 a 20.08.97) Londres, 1997.

VEIGA, Manuel. *Impressão musical na Bahia*. Anais do V Encontro de Musicologia Histórica Juiz de Fora, de 19 a 21 de Julho de 2002, Juiz de Fora, v. 5, p. 360-398, 2004. Disponível em: <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm> . Acesso em: 15 mar. 2018.

VILELA, Ivan. *Caipira: cultura, resistência e enraizamento*. In. Estudos Avançados, Volume: 31, Número: 90, Publicado: 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.3190018> . Acesso em: 13 jul. 2018.

## Notas

---

<sup>1</sup> Mote: verso ou pequeno conjunto de versos sobre os quais os poetas glosavam as suas cantigas, também chamado moto ou cabeça.

<sup>2</sup> Serranilha: Composição poética de origem espanhola também chamada Serrana ou Cantiga Serrana.

<sup>3</sup> Importante frisar que esses espaços eram os únicos que possibilitavam a expressão das mulheres da nobreza e da burguesia nas artes. Às mulheres não cabia o direito de expor-se publicamente de forma profissional, embora fizesse parte de sua educação o estudo da música, da pintura, da poesia dentre outras habilidades. Nos encontros promovidos em residências, homens e mulheres tocavam, dançavam, recitavam e conversavam.

<sup>4</sup> Autores como Carla Blomberg consideram que, no início do século XX, a Musicologia no Brasil se desenvolveu informalmente recebendo contribuição de autores dos mais diversos campos. (BLOMBERG, 2011, p. 417).

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Miguel Ângelo de Azevedo disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y0G6hN597Ig> . Acesso em: 20 fev. 2010. Transcrição feita para a dissertação de mestrado da 1ª autora - *Seresta e Salão: circulação, encontros e desencontros. Abordagem comparativa dos tipos de modinha na produção escrita literária e musical*.

<sup>6</sup> Documentos como programas, periódicos, documentos jurídicos, recibos de pagamento etc.

<sup>7</sup> Pesquisas realizadas por Gerard Béhague, no Mosteiro da Ajuda, em Lisboa, mostram serem brasileiras as modinhas escritas mais antigas até hoje encontradas. Possivelmente atribuídas a Domingos Caldas Barbosa.

<sup>8</sup> Listagem criada para a dissertação de mestrado da 1ª autora - *Seresta e Salão: circulação, encontros e desencontros. Abordagem comparativa dos tipos de modinha na produção escrita literária e musical*. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/projetomodinhas/> .