

DELICADAS MODINHAS DO RIO DE JANEIRO ANTIGO: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE SOCIEDADE, MÚSICA E POESIA ROMÂNTICA NO SÉCULO XIX

Delicate *modinhas* of Rio de Janeiro: an analysis of the relationship between society, music and romantic poetry in XIX century

Autor: Jonas Alves da Silva Junior¹

Filiação: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: jonasjr@usp.br

RESUMO

Este artigo examina as relações entre poesia e música no Rio de Janeiro do século XIX. O argumento central é o de que os poetas românticos foram colher inspiração no medievalismo europeu não só para a construção de uma mitologia nacional (indianismo), mas também para a concepção de uma arte única, pautada por essa aliança entre poesia e música nos moldes trovadorescos. Essa conexão foi além da musicalidade implícita na poética do período. Alguns românticos, tal como os trovadores, buscaram integrar as duas artes a partir de poemas escritos especialmente para serem musicados e apresentados em circunstâncias performáticas. Assim, nasceu no Brasil a parceria: um poeta produzindo a letra e um compositor musicando-a. A prática de fundir essas duas manifestações artísticas num todo único iniciada pelos trovadores teve continuidade em alguns poetas românticos, principalmente os que frequentaram a tipografia do editor Paula Brito, fundador da conhecida “Sociedade Petalógica do Rossio Grande”. Das reuniões dessa sociedade resultaram diversos poemas musicados em forma de modinha ou lundu. Essa aliança trouxe popularidade e novo alento, tanto para a música popular, quanto para a poesia brasileira que encontrou nessa aliança um meio de difusão que suprisse a carência de um público letrado.

Palavras-chave: Modinha; Poesia; Romantismo; Música.

ABSTRACT

This article examines the relationship between poetry and music in Rio de Janeiro in the nineteenth century. The central argument is that the Romantic poets were for inspiration in European medievalism not only for the construction of a national mythology (indianismo), but also to design a unique art, guided by the alliance between poetry and music in trovadorescos molds . This connection went beyond the implicit musicality in the poetry of the period. Romantics such as the troubadours, sought to integrate the two arts from poems written especially to be accompanied by music sic and presented in circumstances that involved performance. Thus, a partnership was born in Brazil: a poet that would produce the lyrics and a composer to musicalize them. The practice of merging these two art forms into a single unit, initiated by troubadours, was continued by some romantic poets, especially those who attended typography editor Paula Brito, founder of the famous "Petalógica Society of Great Rossio." Meeting this company resulted in several poems merging with music in the form of fad or lundu. This alliance revived and brough popularity to both folk music and Brazilian poetry. Thanks to its alliance with music, this poetry was able to reach a wider literate public and meet its need for art.

Keywords: Modinha; Poetry; Romanticism; Music.

1. Introdução

Quantos Poetas Românticos,

Prosas, exaltam suas musas

Com todas as letras...

Chico Buarque

O presente trabalho versa sobre a relação entre poesia e música no século XIX, bem como sobre a produção poético-musical resultante dessa união. Assim, para melhor entender o projeto de integração entre música e literatura no período, tive de me reportar ao pretense revival da cultura medieval patrocinado pelo Romantismo europeu –que, entre nós, por razões óbvias, repercutiu de forma indireta, mediada, ao fornecer o modelo do cavaleiro e da ética cortês para se forjar o retrato de nosso mito pátrio: o índio. Não era, entretanto, por essa razão que o retorno romântico à Idade Média interessava à

presente pesquisa e sim pelo que ele implicou em termos de reavaliação e retomada dos temas e formas poético-populares recolhidos nos cancionários e, sobretudo, pela revalorização do modelo trovadoresco de união entre poesia e música, que concebia, assim, uma forma de produção e circulação das várias artes num todo orgânico, um só espetáculo, uma só performance como bem demonstrou Paul Zumthor (*A letra e a voz*).

Seja por obediência estrita ou não a essa tendência do Romantismo, o fato é que esse modelo trovadoresco e sua comunhão entre poesia e música pareciam reatualizados no contexto brasileiro pelas primeiras *parcerias* surgidas no século XIX. Eram essas raízes medievais ou trovadorescas da parceria que a presente pesquisa se propunha a investigar, baseando-se, ainda, na hipótese de que essa união entre poesia e música atendia, no caso do Brasil, à demanda de um público mais amplo que não tinha acesso ou não se mostrava apto à *leitura* direta das produções poéticas.

O Romantismo europeu, de certo modo, tendia a caminhar no sentido da popularização e ampliação do público leitor, na medida em que era contemporâneo do nascimento da ordem burguesa e da sociedade de mercado. Ao mesmo tempo em que o artista perdia cada vez mais as garantias do mecenato, ele também se emancipava das exigências dos nobres que financiavam sua produção. Para Raymond Williams,

. . . o escritor transformou-se num acabado “profissional”. Mas as mudanças equivaleram também à instituição de “mercado”, como forma típica de relação entre escritor e a sociedade. Quando dependia de patrocinadores, o escritor tinha pelo menos relações diretas com um imediato círculo de leitores, cuja crítica estava, por prudência ou espontaneamente, por necessidade ou em sinal de respeito, acostumado a ouvir e, por vezes, acatar. (*Cultura e sociedade* 55)

A produção artístico-literária deixava, com isso, de ter o caráter de *obra de encomenda*, e o público tornava-se mais amplo e anônimo, o que trazia

implicações diretas na formulação de uma nova linguagem, nas condições de inserção social do artista e nas formas de produção e circulação da arte. Se, por um lado, o artista passou a adquirir independência e êxito financeiro, por outro, teve que “curvar-se ao capricho e à obrigação de agradar” ao público leitor (56).

Mas, no caso do Brasil, havia uma particularidade. Distante ainda da lógica da sociedade de mercado, a produção artístico-literária permanecia tributária das relações de mecenato (notadamente, do patrocínio do governo imperial) e restrita a uma parcela muito pequena da população. No caso da literatura, a possibilidade de se alcançar um público mais amplo, tendo em vista a predominância de analfabetos e iletrados, implicava recorrer às formas de transmissão oral, seja os serões de oitava (no caso do romance), a declamação nos salões e praças públicas ou a aliança da poesia com a música. Era este último caso que interessava investigar.

Assim, neste artigo, procurei focalizar a questão do surgimento da parceria na música brasileira no século XIX, em plena eclosão do Romantismo, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, foi necessário um estudo sobre a Sociedade Petalógica do Rossio Grande –onde se reuniam poetas e músicos para discutir sobre política, filosofia, artes e para a produção de poesia e música. A maioria dos poetas românticos participou ativamente das reuniões, contribuindo, assim, com diversos versos que se transformaram em letras de modinhas ou lundus. No entanto, não focalizei exclusivamente a produção desse grupo. Apesar de constatar que a Petalógica contribuiu enormemente para a popularização da poesia e da música, por funcionar como mediadora entre poetas eruditos e músicos populares, optei por abarcar toda a parceria musical ocorrida durante o século XIX.

Disso resultaram poemas com finalidades diversas: ora feitos unicamente para se tornarem música, ora produzidos inicialmente sem essa finalidade, só que, mais tarde, musicados por algum compositor.

Feito isso, a intenção foi a de identificar a linguagem da poesia romântica a serviço da música, para, deste modo, entendermos sua importância e seu alcance perante o público do século XIX.

2. As mais lindas modinhas do meu Rio de outrora²

Sede da coroa portuguesa desde 1808, o Rio de Janeiro aliava à extraordinária beleza natural a estratégica localização do porto. Nas partes da cidade habitadas pelas classes menos privilegiadas economicamente, a música, a dança e os fogos de artifício emprestavam a cada noite uma atmosfera de festa. Conforme Wehrs (*Rio Antigo*), tudo era animado, barulhento, variado, livre.

No teatro lírico apresentavam-se óperas italianas, os bailarinos eram franceses e, na corte, os eventos musicais achavam-se abrilhantados pelo concurso de músicos trazidos da Europa, como Marcos Portugal e Neukomm. A capela real oferecia uma música religiosa preferível à que se organizava na maioria das residências reais da Europa e seu primeiro mestre foi o Padre José Maurício Nunes Garcia, que era dotado de requintada sensibilidade. A partir de 1830, a cidade começou a passar por algumas transformações:

O comércio com o exterior se intensificou sobremaneira, as ruas da Alfândega e do Ouvidor achavam-se abarrotadas de produtos importados da Inglaterra e da França. A indústria também dava sinais de desenvolvimento e já se encontravam bons caldeireiros, serralheiros, hábeis ourives, relojoeiros, bordadores, peleteiros e, principalmente, excelentes marceneiros. Os violeiros não fabricavam violas senão de cordas metálicas; os pianos, cada vez mais numerosos, eram importados da Europa e alguns estrangeiros estabeleciam-se como livreiros, editores de música e negociantes de instrumentos. (112)

Os artistas costumavam se reunir, às vezes, na residência da família Taunay, na Tijuca. Por lá, iam com frequência os poetas Manuel de Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães; os músicos Francisco Manuel e Cândido Inácio da

Silva, que eram discípulos do Padre José Maurício Nunes Garcia. As conversas giravam em torno de diversos temas: a integração entre espírito e natureza, o sentimento religioso, a Independência e o conceito de nacionalidade. De tempos em tempos, a animada discussão era quebrada pelos acordes da viola de Cândido Inácio da Silva, numa tentativa de traduzir, por meio da música, os sentimentos e conceitos sobre os quais discorriam (Wehrs 112).

Em 1831, Manuel de Araújo Porto Alegre partiu para Paris e por lá ficou até 1837. Certamente, com relação à música popular, teria sido impossível a Porto Alegre ignorar o ambiente sonoro descrito em *Le Magazin Pittoresque*, em um artigo intitulado “Musique populaire”, publicado em seu periódico *A lanterna Mágica* (1844-45). Tal artigo descreve a música das ruas de Paris onde moças e rapazes tocavam suas harpas e violas, músicos italianos executavam árias de ópera nos pátios, orquestras se apresentavam ao ar livre durante o verão, crianças do povo repetiam nas calçadas fragmentos das óperas de Mayerbeer, Rossini, Herold, Auber e, vindos do interior das casas, ouviam-se estudos de piano e de oboé. O artigo cita, principalmente, a revolução na música popular operada pelo poeta e cançonetista francês Pierre Jean de Béranger (1780-1857), cujas canções

. . . enobreceram a alegria e a energia de nossas antigas árias francesas [e] iniciaram a voz do povo – assim como seu coração e sua sensibilidade – em mais poesia: a elevação harmônica do pensamento e do ritmo ensinaram e comandaram a melodia do canto . . . Esse movimento foi secundado pela introdução do estudo do canto nas escolas primárias: os métodos de ensino se aperfeiçoam a cada dia . . . em poucos anos ouviremos mais frequentemente, tanto no centro da França como em nossas fronteiras, à noite, bandos de jovens a entoar cantos que poderemos acompanhar, que ainda ouviremos ao se

distanciarem e enfraquecerem, e que repetiremos conosco ao fecharmos, a contra-gosto, a janela. (Porto Alegre 16)

Mais adiante, indaga: “Não seria útil recolher, distribuir e espalhar pelo público as melodias nacionais de toda a Europa?” (ib.). Na verdade, Béranger retomava velhas canções populares, dando-lhes novos textos, muitos deles baseados nos feitos de Napoleão, de quem foi grande admirador, assim como o foi Porto Alegre.

De volta ao Rio, provavelmente influenciado por suas experiências nas ruas da capital francesa, desenvolveu uma intensa atividade artística, não só como professor na Academia de Belas Artes, mas também como poeta e letrista, colaborando com seus amigos, principalmente Cândido Inácio da Silva e José Maurício Nunes Garcia. O primeiro continuou a exercer suas funções de cantor solista, violista e compositor por mais alguns anos. Foi autor de algumas modinhas e lundus, como “Lá no Largo da Sé”, com texto de Araújo Porto Alegre. Essa canção foi publicada na *Coleção de Modinhas Brasileiras e Portuguesas* de Filippone e Tornaghi (Wehrs). A peça deve ter sido composta entre 1834, data das primeiras importações de gelo dos Estados Unidos para fabricação de sorvete (“água em pedra vem do norte”) e 1837, ano do retorno de Porto Alegre ao Rio de Janeiro.

Segundo Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*), a Sé Velha seria a Igreja de São Sebastião, no morro do Castelo. O prefácio do catálogo da “Exposição Comemorativa do 2º Centenário do Nascimento de José Maurício Nunes Garcia” faz menção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, como antiga catedral e Sé do Rio de Janeiro, localizada na rua da Vala (hoje Uruguaiana). Ainda de acordo com Debret, por volta de 1830, costumava-se expor à visitação, perto da Igreja do Rosário, curiosidades como animais exóticos ou monstruosamente defeituosos em troca de pagamento:

Lá no Largo da Sé Velha

‘stá vivo um longo tutu

Numa gaiola de ferro,

Chamado surucucu.

Cobra feroz

Que tudo ataca;

'té d'algibeira

Tira pataca

Bravo! À especulação

São progressos da nação

Os estrangeiros dão bailes

Pra regalar o Brasil;

Mas a rua do Ouvidor

É de dinheiro um funil

Lindas modinhas

Vindas de França,

Nossos vinténs

Levam na dança.

Bravo! À especulação

São progressos da nação

Água em pedra vem do norte

Pra sorvetes fabricar;

Que nos sorvem os cobrinhos

Sem a gente refrescar.

A pitanguinha,

Caju, cajá

Na goela fazem

Taratatá!

Bravo! À especulação

São progressos da nação (56-57)

Dessa forma, como podemos perceber, uma primeira pesquisa em torno da produção de música popular com autores conhecidos, no Rio de Janeiro, a partir da década de 30 do século XIX, começa logo apontando a presença de dois poetas responsáveis pela criação do próprio Romantismo no Brasil: Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel Araújo Porto Alegre. Apesar de, segundo Tinhorão (*Pequena história da música popular*), a mais antiga formação de uma suposta parceria para a produção de música popular talvez ter sido a de Gonçalves de Magalhães com o músico português naturalizado brasileiro Rafael Coelho Machado, o *lundu* “Lá no Largo da Sé” é tido por muitos historiadores de música popular como a mais antiga parceria musical realizada no Brasil, tendo, como letrista, Araújo Porto Alegre, e músico, Cândido Inácio da Silva. É importante ressaltar o fato de que essa composição foi feita expressamente para ser musicada.

No Rio de Janeiro esse movimento, enquadrado, por sinal dentro do espírito dos primeiros poetas e escritores românticos, tinha o seu centro na “Tipografia Paula Brito”, do tipógrafo, livreiro, editor e poeta Francisco de Paula Brito (1809-1891), que desde 1831 até sua morte manteve vários tipos de lojas na Praça da Constituição, hoje Praça Tiradentes.

Nessas lojas onde Paula Brito ia alternando suas livrarias com litografias, papelarias e até com uma “Loja do Chá”, reunia-se a pioneira geração de literatos românticos do Rio, entre os quais estavam Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo³.

A Tipografia de Paula Brito foi reduto importante como ponto de encontro e cruzamento entre músicos populares, como Xisto Bahia, e poetas românticos, produzindo parcerias em inúmeras modinhas, já como um embrião da música popular urbana que tomaria as ruas do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Essa reunião de artistas e intelectuais foi chamada de Sociedade Petalógica do Rossio Grande, instituição criada pelos poetas modinheiros. A loja ficava no Rossio Grande, antigo nome da atual Praça Tiradentes, e tornou-se o ponto de encontro dos poetas cultores da modinha e lundu com os compositores, instrumentistas e seresteiros da época. Esse encontro foi responsável por inúmeras composições de caráter popular (principalmente modinhas) com letras requintadas. A palavra "petalógica" foi criada pelos poetas a partir de "peta", sinônimo de mentira, dentro de um espírito bem-humorado, que era característico das reuniões do grupo.

Durante o século XIX, a sociedade carioca experimentou variadas mudanças, entre elas, uma crescente transformação do espaço físico da cidade, de seu suporte material, formas de interação e vivências públicas e privadas. Em tal contexto, as pessoas estabeleceram, socialmente, tanto novas possibilidades de convivência e de vínculos sociais quanto significados para tais práticas.

Em suas malhas, as experiências cotidianas dos cariocas, diurnas e noturnas, ligavam-se entre si por meio da circulação e interação dos sujeitos, assim como da comunicabilidade da esfera privada com o mundo exterior, com a vida fora da casa e para além das relações mais imediatas como as familiares e vicinais. No código urbano público fluminense tradicional estava convencionado que "a rua fez-se para o homem, não para a mulher" e, assim, aquela das classes abastadas que devia e podia acatá-lo, não tinha o hábito comum de frequentá-lo. Recebia-se pouco em casa, e a família restringia sua sociabilidade às festas públicas, principalmente, religiosas. Neste sentido, Machado de Assis (115) aponta que, por volta de 1813, as festas religiosas eram boas e consistiam em "todo o recreio público e toda a arte musical" do tempo. Mas, já por volta de 1840 a 1860, como ressalta Pinho, a sociedade foi tomada por uma "febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas" (117) e, para Machado, na década de 1850, "a vida externa era festiva, intensa e variada . . . Tudo bailes e teatros . . . Além deles, muitas sociedades

coreográficas, cassinos, corridas de cavalos e ainda as festas eclesiásticas” (271).

O convívio e a confraternização mundana, sobretudo, da intelectualidade e dos políticos, aconteciam em jantares nos restaurantes dos vários hotéis e também nas sociedades literárias, que promoviam reuniões lítero-musicais. A Sociedade Ensaio Literário desenvolvia suas atividades no salão de concertos da *Phil'Euterpe*, e, a partir de 1864, suas reuniões foram acrescidas da “novidade da presença de algumas senhoras”. As mulheres conquistavam espaços antes puramente masculinos e o “ruge-ruge” das saias estava, cada vez mais, na Câmara dos deputados, nas ruas, nos salões, nos teatros.

Já a Sociedade Petalógica do Rossio Grande, de Paula Brito, igualmente, teve lugar de destaque na sociabilidade do Rio de Janeiro. Segundo Machado de Assis,

. . . ali ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos, onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o dóde peito do Tamberlick até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex- ministro. (123)

Com base nesse depoimento, percebe-se que a Petalógica era um ambiente absolutamente democrático e informal, contrastando com as características da sociedade da época. Lá, os intelectuais interagiam com personalidades populares, num clima de pura descontração. Para Raymond Williams,

os princípios que unem o grupo podem ou não estar codificados . . .
Mas existem grupos culturais muito importantes que têm em comum um corpo de práticas ou um **ethos** que os distinguem, ao invés de

princípios ou objetivos definidos em um manifesto. (“A fração Bloomsbury” 140)

E é justamente a ausência de um “manifesto”, de um estatuto que diferencia a Sociedade Petalógica das demais. Se, por um lado, faltou coesão ao grupo, por permitir a integração irrestrita de pessoas das mais diversas possíveis, por outro, justamente em decorrência disso, propiciou a convivência, num mesmo ambiente, de classes sociais e ideologias diferentes - evento difícil de acontecer no cotidiano da sociedade brasileira do século XIX. Dessa forma, o que dava consistência ao grupo não era necessariamente os laços de amizade ou a classe social de seus membros, mas sim o fato de, naquele lugar, eles terem a liberdade e oportunidade de estabelecer contato com pessoas de proveniências distintas e de conversar sobre os mais distintos assuntos.

Este dado comprova a importância da “loja” de Paula Brito, que funcionava com o caráter até hoje reservado às boticas das pequenas cidades do interior do Brasil. De acordo com Tinhorão, era um ponto onde os chamados “homens de espírito” marcavam encontro em que o poeta Laurindo Rabelo ditava a nota popular, divulgando as suas modinhas. Isso não quer dizer, porém, que a retomada do gênero popular de que os músicos de escola se haviam apropriado, figurasse como obra exclusiva dos literatos da Sociedade Petalógica.

A modinha, embora destinada a dominar a configuração musical da época, apontada sempre como peça clássica, pela circunstância de só chegar a ser impressa em partes para piano quando composta em nível de música de salão, continuava a ser cultivada por cantores e músicos de rua. Acontecia, como já fora mencionado, que na loja de Paula Brito os intelectuais cultores da modinha situavam-se entre dois extremos: o popular e o erudito. E assim, ligando-se a instrumentistas das camadas populares, livraram suas músicas dos preconceitos eruditos, embora sua condição de adeptos da poesia romântica no domínio literário os levasse a requintar a letra das modinhas, por meio da “sofisticação e preciosismo no uso da linguagem” (Tinhorão 17).

É importante salientar que, no momento em que a modinha sai do salão e passa para o domínio popular, começa a perder prestígio. Isso se dá por volta

do Segundo Império. Percebe-se que as classes sociais menos favorecidas, tomando conhecimento das modinhas cantadas nos meios aristocráticos, sentiram necessidade de adotá-las ou de compor coisa parecida, talvez por espírito de imitação ou, o mais provável, por se identificarem com elas. Amores perdidos e esquecidos, de mulheres formosas que com prazer avivavam as dores dos que as amavam, ou então da ingenuidade das mocinhas que coravam ao ouvir falar em amor. Sempre o mesmo assunto, tão ao gosto dessa época romântica.

O fato de a modinha se popularizar –sair dos teatros e óperas e se deslocar para as ruas–, de certa forma, democratizou a cultura, até então restrita às classes dominantes. Seguindo um ideal de igualdade social e nacionalismo, tão em voga no século XIX, os românticos se imbuíram de popularizar a literatura por meio da música, em forma de modinhas e lundus. E a Petalógica foi um ambiente propício para isso, uma vez que o clima de festa e liberdade que vigorava nas reuniões agradava os poetas e músicos da época, estimulando-os a produzir poesias e canções.

Assim, a Sociedade Petalógica do Rossio Grande, liderada por Francisco de Paula Brito, teve a importância de agrupar poetas eruditos e músicos de rua, com a finalidade de ampliar e divulgar para o grande público a produção poético-musical. De um lado, personalidades cultas, intelectuais, como Machado de Assis, Teixeira e Souza, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Laurindo Rabelo e o próprio Paula Brito; de outro, músicos populares, como Xisto Bahia e outros que a história sequer registrou.

Segundo a musicóloga Mariza Lira (*Brasil Sonoro*), a Sociedade Petalógica teve o papel de mediadora entre as duas culturas, desempenhado pelos literatos modinheiros, reunidos em torno de Paula Brito:

A Petalógica do Rossio Grande (hoje Praça Tiradentes) não era apenas o centro de literatos da escola de Machado de Assis, mas também de trovadores, seresteiros e poetas. A lira melancólica e a sátira irreverente de Laurindo Rabelo eram musicadas por ele próprio ou pelos nomes mais em evidência entre os compositores da época.

Daquele tempo é o 'Gosto de ti porque gosto', que Sátiro Bilhar cantava no tempo de Catulo da Paixão Cearense, dizendo-se o autor. Os versos, não há a menor dúvida, são de Paula Brito, e a música parece que foi composta pelo Cunha dos Passarinhos, compositor muito querido, morador do Beco do Cotovelo. (Lira 7)

A ideia de formar o grupo começou quando Paula Brito, em 1837, tornou-se do partido conservador e, então, passou a se dedicar às letras e ao comércio de livros, ficando a sua loja num campo neutro, onde se discutia todos os tipos de assunto. Melo Moraes Filho, no livro "Artistas do meu tempo", atesta a importância dessas reuniões:

Durante o período romântico, a famosa loja congregava os poetas da nova escola, tornando-se exclusivo núcleo dos porta-vozes desse movimento literário, tais como Magalhães, Gonçalves Dias e Porto Alegre, seguidos de Macedo, Teixeira e Souza etc., que, simultaneamente, ou em épocas truncadas, discutiam a plástica do verso, arquitetavam poemas, afinavam pelo nosso sentir ou pela natureza selvagem o nacionalismo de suas composições (147).

O convívio continuado com os mais importantes homens de letras daquela época desenvolveu em Paula Brito o gosto pela literatura, animando-o a cultivar e a incentivar a poesia, o teatro e a música popular. Assim, em 1841, a "Tipografia de Paula Brito" tornou-se o centro de reunião de literatos do Rio de Janeiro, de cujo balcão o tipógrafo e poeta animava a juventude romântica, tomando a responsabilidade de publicar as suas primeiras produções.

Apesar de já haver parcerias entre poetas e músicos antes do surgimento da Sociedade Petalógica, foi a partir do início desse núcleo que a produção se tornou constante e significativa, até porque as reuniões propiciaram encontros assíduos entre intelectuais, em sua maioria da elite, e músicos das classes populares, porém unidos pelo mesmo ideal: popularizar e divulgar a produção cultural brasileira.

Dada a relevância do grupo, apresentamos, a seguir, os nomes e as respectivas produções dos principais componentes da Petalógica do Rossio Grande.

3. Membros da “Sociedade Petalógica”

Francisco de Paula Brito

Nasceu na Rua do Piolho (hoje Rua da Carioca), no Centro do Rio de Janeiro. Filho do carpinteiro Jacinto Antunes Duarte e de Maria Joaquina da Conceição Brito. Dos seis aos 15 anos, morou em Magé, RJ, voltando ao Rio de Janeiro em 1824, em companhia do avô, o sargento-mor Martinho Pereira de Brito. Trabalhou em uma farmácia e posteriormente como aprendiz de tipógrafo na *Tipografia Nacional*. Mais tarde, empregou-se no “Jornal do Commercio”, onde foi diretor das prensas, redator, tradutor e contista. Casou-se em 1830, com Rufina Rodrigues da Costa. Um ano depois, abriu um estabelecimento tipográfico em loja de papel, cera e chá, no Largo do Rossio (hoje Praça Tiradentes).

Além de editar livros, seu estabelecimento passou a ser ponto de reunião de intelectuais e músicos modinheiros da época. Foi o próprio Paula Brito quem sugeriu que os participantes dessas reuniões criassem uma sociedade, a *Petalógica do Rossio Grande*, uma entidade onde reinava o humor, muita música e poesia.

Faleceu em sua residência, no Campo de Sant'Anna, nº 25, em 1861. Seu cortejo fúnebre foi um dos maiores presenciados na Corte, já que Paula Brito era personagem popularíssimo entre os intelectuais, músicos e artistas populares. Foi sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier.

Foi autor da letra do famoso “Lundu da Marrequinha” (Rio de Janeiro, Tipografia Paula Brito, 1863), com música de Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional Brasileiro), muito tocado na época. Sua contribuição para a música popular brasileira não se restringe a essa composição. Além de ter feito a letra de outro lundu, “Ponto final”, com música de José Joaquim Goiano, Paula Brito teve o mérito de ser anfitrião de encontros memoráveis entre músicos e poetas letrados, contribuindo com a propagação dos primeiros gêneros brasileiros, a modinha e o lundu.

Poemas musicados: “Lundu da marrequinha”, (com Francisco Manuel da Silva), 1863, “Ponto final”, lundu, (com José Joaquim Goiano), s.d., dentre outras.

Araújo Porto Alegre

Manuel de Araújo Porto Alegre nasceu no Rio Grande do Sul em 29 de novembro de 1806 e faleceu em Lisboa, em 29 de dezembro de 1879. Pintor de formação acadêmica recebida do mestre Debret, foi com este para a França, em 1831. Até o ano de 1837 viajou pela Bélgica, Itália, Suíça, Inglaterra e Portugal, e nessas viagens completou a sua instrução geral e educação artística. Voltando ao Brasil nesse ano, fundou com outros o Conservatório Dramático e a Academia de Ópera Lírica, e tornou-se parte ativa e importante no movimento literário do Romantismo, colaborando em várias revistas, dirigindo outras, trabalhando no Instituto Histórico e publicando obras diversas. Posteriormente entrou para o Corpo Consular, voltando à Europa que, desde 1859, quase sempre habitou e onde morreu. Em Paris, pertenceu ao grupo da *Niterói*, revista brasileira de ciências, letras e artes ali publicada em 1836, e que serviu de instrumento à iniciação da literatura brasileira no Romantismo.

Em *Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico*, Porto Alegre publicou o artigo “Idéias sobre a música”, no qual descreve o som de uma harpa que repercute em local ameno, “entre bosques de mirto ensanefados de flores e por entre o arrendado das folhas” (45), substituindo a ninfa da pastoral árcade por “uma virgem, que afastada dos peristilos de mármore, sobre um saxo musgoso, e ao som do murmúrio das águas, canta seus infortúnios e esperanças, confiando às florinhas o segredo de seu coração” (46). Essa alternância ou mesmo mistura de elementos neoclássicos e românticos perpassa todo o texto e se reflete no gosto e na concepção musical de Porto Alegre, mesmo em publicações futuras. Para ele, a música é de origem divina e tem caráter funcional:

mola que desperta no coração a inocência, a lembrança do amigo ausente, a saudade da pátria; é uma nova força que faz girar em

nossa alma a potência do heroísmo, os encantos da religião e as doçuras do amor, e da melancolia. (46-47)

Talvez tenha sido Porto Alegre o primeiro a vislumbrar um novo sentido à poesia, quando integrada à música. Ele foi um dos primeiros poetas a escrever letras de canção e também foi precursor em compor lundus com teor de crítica social.

Poemas musicados: “Fora o regresso”, lundu, 1844, “Os moços de agora”, lundu, s.d., “Lundu dos Lavernos”, 1844, “Tarantela dei Laverni Naturalisti”, 1844 e “Lá no Largo da Sé” (Cândido Inácio da Silva), 1837.

Laurindo Rabelo

Laurindo Rabelo foi um dos muitos poetas que cultivaram a *modinha* em meados do século XIX no Rio de Janeiro. Devido ao seu jeito lânguido, foi apelidado de poeta *Lagartixa*. Foi autor da letra para canção de Henrique Alves de Mesquita (a romança “Moreninha”, publicada em 1867, três anos após a morte do poeta).

Segundo alguns historiadores, seu grande parceiro foi o compositor João de Almeida Cunha, o “Cunha dos Passarinhos”. De acordo com Mário de Andrade, no livro “Modinhas Imperiais” (80), Laurindo Rabelo era, de vez em quando, cultor de “*modinhas* imorais”. Para Melo Moraes Filho, essas composições eram “lundus em voz baixa, só para homens” e “traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e responsáveis circunstantes”. Não se tem certeza de que criasse também melodias para seus poemas, o certo é que colocou letras em muitas composições infelizmente sem registro na literatura musical.

Os versos de Rabelo, embora escritos para serem musicados e cantados em modinhas e lundus, resistiram tão bem quanto sua poesia, a ponto de o Prof. Antenor Nascentes incluir na parte final um capítulo designado de “Modinhas”, ao organizar o volume das poesias completas de Laurindo Rabelo. Este fato leva a crer que a poesia do poeta *Lagartixa* soube ser popular, sem deixar de ser poesia.

Poemas musicados: “Canto do cisne” (com A. J. S. Monteiro), lundu, s.d., “Desalento” (com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., “Eu sinto angústias”

(com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., “Moreninha” (com Henrique Alves de Mesquita), romança, 1867, “Riso e morte” (com Cunha dos Passarinhos), lundu, s.d., dentre outras.

Gonçalves Dias

O papel de Gonçalves Dias na Sociedade Petalógica está intimamente ligado ao músico José Zapata y Amat, compositor e cantor, que nasceu na Espanha e chegou ao Rio de Janeiro em 1848.

Amat musicou versos de diversos poetas que frequentavam a Tipografia de Paula Brito, contudo, o mais musicado pelo compositor foi Gonçalves Dias. Chegou até a publicar, em 1857, o álbum *Les Nuits brésiliennes*, sobre os versos do poeta.

Poemas musicados: “Amar-te ainda”; “Canção do exílio”; “A concha e a virgem”; “Como eu te amo”; “A leviana”; “Meu anjo, escuta” [para piano]; “Morrer de amor”; “O pedido”; “Por um ai”; “Se te amo, não sei”; “Teus olhos”; “Uma visão” – todas essas canções em parceria com o músico José Amat.

Casimiro de Abreu

Foi o “maior poeta dos modos menores que o nosso Romantismo teve”, segundo descreve Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira*.

Apesar de sua obra ser quase inteiramente dedicada à poesia, escreveu também para teatro peças como “Camões e Jacó”, de 1856. Diversos poemas seus foram musicados por compositores populares. Hugo Bussmeyer musicou “Anjo!”, Chiquinha Gonzaga musicou “O que é simpatia” e “Poesia e amor”, que foi gravada em 1902, na *Zon-O-Phone*, pela cantora Odete, e, em 1906, por Emília de Oliveira, na *Odeon*. Em 1907, o cantor Mário Pinheiro registrou na mesma gravadora uma modinha sobre os versos de “Meus oito anos”, que também conheceu gravação em ritmo de tango por Carlos Galhardo, com melodia de Silvino Neto, pela *RCA Victor* em 1956. Esse poema, aliás, chegou a ser musicado por diversos autores, muitos deles desconhecidos.

Poemas musicados: “Anjo!”, 1858 (com Hugo Bussmeyer), “O que é simpatia”, 1902 (com Chiquinha Gonzaga), “Poesia e amor”, 1902 (com Chiquinha Gonzaga), “Meus oito anos”, 1907 (com Silvino Neto), dentre outras.

Castro Alves

Castro Alves teve vários poemas musicados. O mais famoso é, sem dúvida, “O gondoleiro do amor”, com música de Salvador Fábregas. Além dessas poesias, pode-se citar: “O adeus a Tereza”, “Boa noite”, “A volta da primavera”, “O coração”, “Adormecida”, a maioria delas transformada em modinha por compositores desconhecidos. “A duas flores” foi musicado por Xisto Bahia. O poema “Canção da Boêmia” teve duas versões musicadas: uma feita na Paraíba e outra no Ceará, ambas no século XIX, sob o título “Vamos, Eugênia, vamos”. Luiz Heitor registrou a última em gravação, com canto e duas violas, para o acervo da E. N. M. U. B. (Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil), no Rio de Janeiro, em 1943.

Poemas musicados: “O adeus a Tereza”, s.d.; “Boa noite”, s.d.; “Canção do boêmio”, s.d., música de Emílio do Lago; “O coração”, s.d.; “Adormecida”, s.d.; “Tirana”, 1867; “A duas flores”, música de Xisto Bahia, s.d.; “O gondoleiro do amor”, música de Salvador Fábregas, s.d.; “A volta da primavera”, s.d., dentre outras.

Álvares de Azevedo

Também participou, como autor de letras, do grupo de poetas românticos que cultivavam a modinha no Rio de Janeiro do século XIX. Há controvérsias sobre sua parceria com J. L. de Almeida Cunha (o "Cunha dos passarinhos") na modinha “Escuta”, cuja partitura ainda existe, trazendo como autor da letra J. J. Álvares de Azevedo. Segundo Ary Vasconcelos (*Raízes da música popular brasileira* 169), não se trata do jovem poeta, pois não há referências de tal poesia em sua obra. Já Renato Almeida (*História da música brasileira* 84), no capítulo "Modinhas", cita-o como autor dessa referida canção, bem como de outras duas modinhas: “Anjos do mar” e “Nas horas negras da noite”.

Arthur Azevedo

Arthur Azevedo escreveu inúmeras revistas musicais, contribuindo, assim, para a subsistência de muitos compositores da época que tinham no teatro de revista um efetivo meio de expressão artística. Entre as suas revistas mais famosas pode-se citar: “Cocota”, em parceria com Moreira Sampaio, encenada no Teatro Santana em 1885, com música de Cavalier Darbilly; “O bilontra”,

outra parceria com Moreira Sampaio, encenada no Teatro Lucinda, com música de Gomes Cardim; “A República”, em parceria com o irmão Aluísio Azevedo, encenada no Teatro Variedades Dramáticas em 1890, trazia a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista, o tango As laranjas de Sabina. A letra deste tango satirizava um episódio ocorrido em 1888, quando a monarquia proibiu que uma negra baiana chamada Sabina vendesse laranjas aos estudantes da Faculdade de Medicina. Os estudantes republicanos haviam, dias antes, atirado laranjas no coche da princesa regente quando esta passava em frente à faculdade, fato que acabou atingindo a pobre vendedora de laranjas. Este tango foi uma das primeiras músicas gravadas no Brasil pelo cantor Baiano (Zon-o-phone 10012), em 1902 e recentemente foi registrado na voz da intérprete paulista Maricenne Costa, no disco Como tem passado!!, de 1999.

Azevedo encenou outras revistas: “O tribofe”, apresentada no Teatro Apolo em 1892, com música de Assis Pacheco; “A fantasia”, encenada em 1896, no Teatro Éden Lavradio, com música de Assis Pacheco; “A capital federal”, apresentada no Teatro Recreio Dramático em 1896, com músicas de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luís Moreira. Esta última revista teve remontagens na década de 1960 e 1970 com muito êxito.

Arthur Azevedo pode ser considerado um dos primeiros letristas de nossa música popular, já que teve parcerias com Xisto Bahia, Nicolino Milano e outros compositores.

Poemas musicados: “As laranjas de Sabina”, tango (com Aluísio Azevedo), 1890; “O pescador”, lundu (com Xisto Bahia), s.d., dentre outras.

Machado de Assis

Sua participação na Sociedade Petalógica restringe-se a cinco composições. “Hino patriótico”, com música de Júlio José Nunes, data de 1863, e foi apresentada pela atriz Emília Adelaide, no Teatro Ginásio, com o título de “Hino dos voluntários”. A segunda é a “Cantata da Arcádia”, musicada por José Amat. Foi escrita especialmente para o sarau literário e artístico, realizada pela Arcádia Fluminense, nos salões do Clube Fluminense em 25 de novembro de 1865. A terceira foi “Lua da estiva noite”, poema musicado por Arthur

Napoleão, uma serenata para canto, piano e flauta. As outras duas foram: “Lágrimas de cera” e “Coração triste”.

Poemas musicados: “Cantata da Arcádia”, 1865 (com José Amat); “Hino patriótico”, 1863 (com Júlio José Nunes); “Lua da estiva noite” (com Arthur Napoleão); “Lágrimas de cera” e “Coração triste”.

Melo Moraes Filho

Melo Moraes filho chegou a alcançar os últimos anos da Sociedade Petalógica. Das músicas que o tiveram como letrista, só chegaram à atualidade, sobrevivendo no repertório dos modinheiros e tocadores de violão, as modinhas “A Mulata” e “O bem-te-vi”. O poeta, porém, chegou a ser um letrista de certa constância na produção de música popular, tendo o seu nome ligado a compositores como Januário da Silva Arvelos e ao Sr. Rosa, com quem compôs a canção “Quem és tu?”. As modinhas que levam o nome de Melo Moraes Filho como autor dos versos garantem sua inclusão entre os poetas das duas primeiras gerações do Romantismo que se tornaram os primeiros letristas da história da música popular brasileira.

Poemas musicados: “A Mulata”, s/d, “O bem-te-vi”, 1901 (com Miguel Emídio Pestana); “Quem és tu?”, s/d (com Sr. Rosa), dentre outras.

4. Considerações finais

Como pudemos perceber por meio desta pesquisa, a música urbana brasileira brota em plena eclosão do Romantismo, aliada à poesia amorosa e individualista dos poetas românticos: união que resultou na popularização tanto da literatura (poesia) como da canção popular. Por isso, para este artigo, procurei sistematizar essa produção, fazendo um levantamento dos poetas - e poesias - que prestaram serviço à música popular.

A fusão entre poesia e música, proposta pelos poetas românticos como meio de popularizar o gênero poético, surtiu resultado. Já que muitas canções com letra dos poetas caíram no gosto popular, isso serviu para que os poemas fossem divulgados para um público iletrado, mas que se deliciava ao escutar as modinhas e lundus.

No século XIX, o Brasil era um país com alta taxa de analfabetismo, o que excluía boa parte da população do acesso aos textos literários. Então, a junção da poesia com a música foi importante porque pôde franquear à população inculta as produções poéticas da época. Dessa forma, o conjunto da produção poético-musical passou pela voz não de modo acidental, mas em benefício de uma circunstância histórica que fazia dessa circulação vocal o único viés possível de socialização desses textos. Por isso, conforme Zumthor (*A letra e a voz* 33), não importa se a poesia foi composta por escrito ou não, porque o fato de ela ser recebida pela audição e o espetáculo modifica, profundamente, seu efeito sobre o receptor e, portanto, sobre sua significância.

Portanto, este trabalho não pretende, de forma alguma, encerrar o assunto e/ou esgotar as possibilidades de análise dos poemas; muito pelo contrário, espera-se que esta pesquisa possa servir de mote para que outros pesquisadores olhem para o *corpus* coletado com outras perspectivas, glosando o tema e estendendo-o para outras áreas do conhecimento. Assim sendo, o intuito desta pesquisa foi o de oferecer uma visão mais compreensiva da origem da nossa música popular e da produção poético-musical do período romântico, já que ambas, de certa forma, jamais se separaram na história da MPB e na tradição da Literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958. Impresso.

Assis, Machado. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. Impresso.

Broca, Brito. *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos- Vida Literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Polis - INL - MEC, 1979. Impresso.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 13^a ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2012. Impresso.

Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. Impresso.

Lira, Mariza. *Brasil Sonoro*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1957. Impresso.

Moraes Filho, Mello. *Cantares Brasileiros - cancionero fluminense*. Rio de Janeiro : SESC-RJ/ Depto. de Cultura/ INELIVRO, 1981.

---. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

Porto Alegre, Araújo. *A lanterna mágica, periódico plástico-filosófico*. Rio de Janeiro: n.p., 1844. Impresso.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular - da modinha à canção de protesto*. 7.^a ed. São Paulo: Editora 34, 2013. Impresso.

Vasconcelos, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991. Impresso.

Wehrs, Carlos. *Rio Antigo –Pitoresco e musica – Memórias e diário*. Rio de Janeiro: Imaginação, 2012. Impresso.

Williams, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969. Impresso.

---. "A fração Bloomsbury." *Revista Plural* 6 (1999): 139-168. Impresso.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Impresso.

DISCOGRAFIA

Barroso, Inezita. *Modinhas*. Continental n.º 156978546, 1970. Long Player.

Bruno, Lenita & Orquestra. *Modinhas fora de moda*. Festa LP FVO 6005, 1960. Long Player.

Costa, Alaíde e João Carlos Assis Brasil. *Alaíde Costa & João Carlos Assis Brasil*. Movieplay n.º BS-260, 1995. Compact Disc.

Costa, Maricenne. *Como tem passado!!*. CPC UMES n.º CPC 026, 1999. Compact Disc.

Daltro, Andréa. *Modinhas brasileiras*. Nimbus Records n.º5523, 1997. Compact Disc.

Dutra, Altemar. *Mais sentimental*. RCA Vitor n.º 103.0240, 1978. Long Player.

Godoy, Maria Lúcia. *Modinhas Imperiais*. Independente nº10308, 2003. Compact Disc.

Kieffer, Anna Maria. *Viagem pelo Brasil*. Estúdio Eldorado, 1990. Compact Disc.

Pequeno, Dianna. *Cantigas*. Selo Rádio MEC nº 15263, 2001. Compact Disc.

Vários. *A modinha*. Companhia Internacional de Seguros, 1977. Long Player.

¹Jonas Alves da Silva Junior é Professor Adjunto II da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no Departamento de Educação e Sociedade. Graduado em Letras pela USP, Especialista em Arte-Educação pela UnB, Mestre em Letras pela USP e Doutor em Educação pela USP. Publicou, dentre outros livros, "Doces modinhas pra iaiá, buliçosos lundus pra ioiô" (Ed. USP, 2007).

²Trecho da canção "O trovador", de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, in "Mais sentimental" (1978).

³Além desses nomes, outros poetas juntaram-se ao grupo, como Machado de Assis, Arthur Azevedo e Tobias Barreto. É importante ressaltar que eles fazem parte de um período de transição, já que iniciaram suas produções no Romantismo, mas logo foram influenciados pela estética realista.