

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

LICENCIATURA EM MÚSICA

FLÁVIA DE CASTRO PROCÓPIO

***RAIVAS GOSTOZAS, DE MARCOS PORTUGAL: UMA
ABORDAGEM PROSÓDICA***

Manaus
2021

Flávia de Castro Procópio

***Raivas Gostozas*, de Marcos Portugal: uma abordagem
prosódica.**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como requisito para obtenção do
título de Licenciada em Música – Canto -
Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Me. Fabiano Cardoso de
Oliveira

Manaus
2021

Termo de Aprovação

Flávia de Castro Procópio

Raivas Gostozas, de Marcos Portugal: uma abordagem prosódica.

Trabalho de Conclusão de Curso, aprovado
como requisito para obtenção do título de
Licenciada em Música – Canto -
Universidade do Estado do Amazonas.

Manaus, 22 de Julho de 2021.

Orientador: Prof. Me. Fabiano Cardoso de Oliveira

Membro: Profa. Me. Hirlândia Milon

Membro: Prof. Me. Gabriel de Sousa Lima

Manaus

2021

Sumário

Apresentação	8
Capítulo 1: Uma breve história da Modinha	10
Capítulo 2: Aspectos melódico-textuais da modinha	17
Capítulo 3: Realização em versos da modinha Raivas Gostozas	21
Considerações Finais	30
Referências	31
Anexos	34
Anexo I - Realização da autora	34
Anexo II - Partitura do Jornal de Modinhas	37

Lista de Figuras

Figura 1: Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras, 1801.....	11
Figura 2: <i>Cosi Dolce Amante sposo</i> , p.1 Jornal de Modinhas 1793.....	14

Lista de Tabelas

Tabela 1: Diferenças entre textos da modinha	20
Tabela 2: Aparato crítico.....	23

Dedicatória

A minha família, aos meus professores e a todos que, como eu, amam cantar e proporcionar ao público a melhor experiência artística possível.

Agradecimentos

Agradeço pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao professor Fabiano Cardoso por sua orientação e confiança em meu trabalho.

À banca examinadora, Professora Hirlândia Milon e Professor Gabriel Lima, por terem proporcionado sugestões importantes.

À secretária do Curso de Música, Suelen Costa, por sua atenção e dedicação em atender os alunos.

A minha família: minha mãe Lúcia, minha avó Aloísia, minha prima Ana Paula, ao meu namorado Apolo, aos meus tios Kelson e Quitéria, por seu amor e carinho, fundamentais para continuar na caminhada acadêmica.

Aos meus gatinhos, muito peraltas, que me ajudaram a manter o bom humor: Cyndi Lauper, Janis Joplin, Christina Aguilera, Madonna, Billy Idol, Fred Mercury e Dalila.

*Cantávamos duetos de amor de Puccini,
boleros de Agustín Lara, tangos de Carlos
Gardel, e comprovávamos uma vez mais que,
aqueles que não cantam, não podem nem
imaginar o que é a felicidade de cantar.*

Gabriel García Márquez

Resumo

As modinhas são canções estróficas com acompanhamento instrumental que tiveram origem por volta da metade do século XVIII em Portugal e depois no Brasil. A modinha *Raivas Gostozas*, (1793) de Marcos Portugal, é composta por sete estrofes e um refrão e a primeira apresenta algumas inconsistências na relação prosódia falada e musical. A seguinte pesquisa apresenta a análise prosódico-musical desta obra e se propõe em realizar alterações na distribuição texto-melodia, das sete estrofes, a fim de possibilitar uma melhor compreensão textual dos mesmos. Algumas variações melódicas foram feitas a partir dos ajustes prosódicos adequados com a prosódia falada, proporcionando, então, um pouco mais de variedade às repetições de cada estrofe.

Palavras-chave: modinha, prosódia, performance, Marcos Portugal, Domingos Caldas Barbosa.

Abstract

Modinhas are strophic songs with instrumental accompaniment which emerged around the 18th century in Portugal and later in Brazil. The modinha *Raivas Gostasas*, (1793) from Marcos Portugal has seven stanza and the first presents some inconsistencies among spoken and musical prosody. This research presents a musical and prosodic analysis of this oeuvre and aims to do alterations in the text-melody distribution, on the seven strophe, so the comprehension of those texts shall be improved when singing. Some melodic alterations have been done from the adequate prosodic adjustments with the spoken prosody, providing, thus, a little bit more of variety of the strophe repetitions.

Keywords: modinha, prosody, performance, Marcos Portugal, Domingos Caldas Barbosa.

Apresentação

Durante minha graduação em canto tive a oportunidade de conhecer diversos repertórios e estilos. Um deles me chamou a atenção, pela sua aparente simplicidade, com textos de temáticas amorosas, divertidas e de crítica social. Esse gênero é a modinha, que, em termos gerais, são canções estróficas para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental. Em 2017, ao ser convidada pelo meu colega do violão, Gentile Vieira para participar como cantora em uma de suas avaliações, interpretei *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva (1800-1838). O professor da disciplina era Luciano Souto, com quem tive excelentes conversas sobre a modinha e ideias para um trabalho acadêmico. Desde então, as modinhas me cativaram, despertando meu interesse em pesquisá-las e interpretá-las.

Ao constatar que, em muitas modinhas, o primeiro texto do poema aparece grafado abaixo da linha melódica, deixando, a cargo da intérprete a realização dos demais versos da obra, senti a necessidade de um apoio teórico que fundamentassem as escolhas que concercem ao encaixe prosódico entre texto e melodia. Nesse sentido, a pesquisa apoia-se neste pilar. A escolha da modinha *Raivas Gostozas*, do compositor português Marcos Portugal (1782-1830) com letra do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1723-1800) ocorreu justamente observando estes fatores, bem como a relevância histórica destes compositores para a música luso-brasileira.

No primeiro momento apresentamos a contextualização histórico-social acerca da modinha, descrevendo suas principais características musicais e formais, seu entrelaçamento histórico com o Lundu e como o poeta brasileiro, Domingos Caldas, contribuiu para o intercâmbio entre a modinha brasileira e a portuguesa.

Em seguida discorreremos sobre as características textuais específicas da modinha *Raivas Gostozas*, tais como diferenças de grafia das palavras que estão na partitura e as que estão na compilação *Viola de Lereño*, (1980), de autoria de Domingos Caldas Barbosa assim como os aspectos musicais como tonalidade, variações na fórmula de compasso, andamento e dinâmicas.

Por último, analisamos e propomos qual ou quais as melhores formas de execução destes versos na modinha selecionada. A questão que abordamos é se todos esses textos se encaixam de forma satisfatória no que diz respeito à prosódia das palavras faladas em contraste quando as mesmas estão inseridas na melodia.

Como anexo apresentaremos uma edição de partitura prática para a interpretação desta modinha. Assim, esperamos contribuir com os leitores de língua portuguesa e também os que não são fluentes em português e precisem de um guia rápido para auxiliá-los.

Capítulo 1: Uma breve história da Modinha

Apresentamos a seguir um panorama histórico geral acerca das origens deste gênero musical, bem como discorreremos sobre as possíveis origens da modinha. O objetivo deste capítulo demonstra visões distintas das conclusões dos pesquisadores e suas obras.

Segundo Mozart de Araújo, o lundu e a modinha são os pilares da música brasileira. O lundu (londu, landu, lundum, londum, landum) advém do batuque africano e a modinha tem sua origem cortesã. Ambos apresentam, por assim dizer, um “entrelaçamento” histórico, que nas últimas décadas dos setecentos, nas palavras do próprio Mozart de Araújo “pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus; e lundus que são quase modinhas” (ARAÚJO, 1963, p.11).

Apesar de apresentar tantas grafias possíveis, o lundu (grafia que adotaremos neste trabalho) existiu desde o fim do século XVIII, com uma “inegável procedência brasileira”. O registro mais antigo conhecido sobre um lundu está nos dois volumes (1798 e 1826) da coletânea de versos *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800). A nomenclatura lundu aparece em seis composições do segundo volume. Neles há a característica de aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e o tratamento humorístico dos temas dos textos destas músicas. Neles Caldas Barbosa se colocava como moleque apaixonado (moleque era como os senhores se referiam aos escravos jovens). (TINHORÃO, 1975, p.47 - 49). Como característica formal, o lundu tem o ritmo sincopado¹ e seu acompanhamento instrumental se dava geralmente pela viola², adaptação advinda dos tambores e atabaques dos negros (id, 2009, p.146).

Agora compreendamos sobre a origem do termo Modinha. Segundo Monteiro (2018) o termo remonta à época da ocupação romana na Península Ibérica no século III, derivando da palavra em latim *modus*. Este vocábulo pode corresponder às traduções métrica, medida, canto, dança, música, etc. No *Dictionarium latino lusitanicum*, de Jerónimo Cardoso, 1630, *Modulor, aris, atus* significa “cantar suavemente” e *modus* tem o sentido de “a maneira, ou fim ou medida”. (CARDOSO, J. *apud* MONTEIRO, 2018, p.130-132, grifos do autor).

¹ Referente à síncopa: (ritmo), especificamente ao acento métrico, quando há prolongamento de parte fraca de tempo sobre o tempo forte ou parte forte do tempo.

² Instrumento musical semelhante ao violão.

A palavra *Módulo*, canto popular da idade média, tem o mesmo radical de modo, que juntamente com modo, ayre ou ária eram os termos utilizados em Portugal para referir-se a uma cantiga a voz solo. Devemos também mencionar a semelhança entre as palavras motete e modinha (ARAÚJO, 1963, p.25 - 26)

No que concerne ao contexto histórico social, Edilson Lima (2010) afirma que a ambos modinha e lundu estão ligados aos processos de colonização portuguesa, pois os exploradores buscavam implantar nas colônias a cultura europeia, em específico, a lusitana. Contudo, os colonizados (e nos referimos especificamente aos brasileiros), apesar de no primeiro momento não terem rompido com esta imposição cultural, adequaram-se e adaptaram-se aos gêneros em questão. Desta forma, o entendimento é que na cultura luso-brasileira da segunda metade do século XVIII a modinha é a canção lírica, cujo tema é o amor romântico, poética, em consonância com o estilo da época, enquanto o lundu é um gênero musical sensual, satírico e crítico, por vezes marginal (NERY & CASTRO, *Apud* LIMA, 2010, p. 15-16).

Segundo Gabriela Cruz (1991), a partir da última metade dos setecentos, houve profundas transformações no cotidiano da sociedade portuguesa, como reuniões sociais com participação de homens e mulheres e adequações dos espaços físicos das casas para tal e direcionamento da educação feminina focalizado na música, dança e na arte da conversação, ou seja, boas maneiras de convivência social. A conclusão é que havia a proximidade espacial entre a intérprete e o público, numa forma de comunicação de conteúdo amoroso entre a mulhere homem, sendo simultaneamente auditiva e visual, trazendo assim a importância vital da interpretação. (CRUZ, 1991, p. 68 - 70)



Figura 1: *Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras*, 1801. Site da Biblioteca Nacional da Espanha. Acesso 26/11/2018.

Um dos principais responsáveis pela popularização da modinha brasileira em Portugal foi Domingos Caldas Barbosa. Mulato, filho de uma negra, Antônia de Jesus e de pai funcionário de Dom João V, Antônio Caldas Barbosa. Estudou no colégio jesuítico (TINHORÃO, 2004, p.29, *Apud*: MONTEIRO, p. 39) e foi soldado na Colônia de Sacramento (Ibidem, p.37). A partir de 1763 fixou-se em Portugal, onde se tornou o difusor da modinha brasileira nos salões de saraus portugueses. Em meados de 1764, após a morte de seu pai e a escassez de recursos financeiros, passou a viver numa condição constrangedora de um pedinte de jantares (“Vago por várias casas, e já via / A mísera algibeira / Estar vazia: / Não falta a Providência: eu visto, eu com, / E nem eu mesmo sei dizer o como / De casa em casa incerto sempre errante, / Consultando dos donos o semblante / Por ver quando os aflijo, ou lhes dou gosto / a uma nova mísera estava exposto”). Somente por volta do fim das décadas de 1760 - 1770 é que, ao receber a proteção dos irmãos Antônio e Luís de Vasconcelos e Sousa, Conde de Calheta e Conde de Figueiró respectivamente, o poeta brasileiro encontrou tranquilidade financeira para exercer seu ofício de artista. Caldas Barbosa também pertenceu à Nova Arcádia de Lisboa, sob o pseudônimo de *Lereno Selinuntino*. Seus versos foram bastante utilizados por vários compositores renomados da época, para compor suas modinhas, como Marcos Portugal e Antônio da Silva Leite (1759 - 1833). A ele são atribuídas autorias de várias modinhas, para além de letrista, como compositor. (ibidem, 2004, p.41 - 89).

De fato, quando a partir de 1775 um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, aparece em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola, o que mais chocava os europeus da corte da Rainha Dona Maria I é exatamente o tom direto e desenvolto com que o trovador se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que rematava seus versos. (TINHORÃO, 1975, p.11)

O período em que Domingos Caldas Barbosa esteve em Portugal foi bastante produtivo e apresentou na Corte Portuguesa a maneira brasileira de compor as modinhas:

Como tais gêneros de canto já eram conhecidos no Brasil em sua forma acabada de canção - como demonstravam o lundu contra o próprio lundu e a “mais terna das modinhas” cantada perante o vice-rei em 1767 no Rio de Janeiro - , o papel de Domingos Caldas Barbosa terá sido o de conferir o caráter definitivo com que tais cantares iriam ingressar na esfera restrita da música de influência italiana dos salões de Lisboa e de seu elegante teatro São Carlos. (TINHORÃO, 2009, p. 155, *aspas do autor*)

Assim constatamos a importância que Domingos Caldas Barbosa teve na difusão da forma brasileira de compor essas modinhas, além de ter seus poemas musicados por relevantes compositores da época.

No que diz respeito à forma da modinha, esta não se fixou em uma estrutura definitiva, mas que desde o princípio desenvolveu-se como canção de caráter acompanhada, lírica e sentimental. Este gênero empolgou a corte de D. Maria I nos salões, enquanto nos teatros e nas ruas predominaram, respectivamente, a ópera italiana e a Fôfa.³ No Brasil, tomou dois significados: a canção, como em Portugal, e a moda caipira ou a moda de viola, cantada em duas vozes em terças. Assim a moda portuguesa em duetos produziu a moda de viola e a moda a solo aplicou-se o diminutivo Modinha (ARAÚJO, 1963, p.27 - 28). Ainda nos referindo ao Brasil, segundo Gisela Nogueira (2008) relata que quando deu-se o surgimento da imprensa brasileira, no fim do século XVIII, a modinha, que muitas vezes era acompanhada pela viola (ou violão no século XIX), foi substituída pelo cravo e em seguida pelo piano. Quando essas modinhas ou lundus eram editadas no *Jornal de Modinhas*, de Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal⁴(1793), os acompanhamentos instrumentais apresentavam-se como um Baixo de Alberti⁵ ou arpejos simples, baixo contínuo ou acordes repetidos, fazendo alusão a acompanhamentos de árias de ópera, já nas áreas urbanas do Brasil do século XIX (NOGUEIRA, 2008, p. 38-41).

Outra característica relevante que devemos mencionar é a influência da ópera italiana nas modinhas. Uma das delas, composta por Marcos Portugal, *Cosí dolce amante sposo* (1793) apresenta duas linhas vocais bastante floreadas e o acompanhamento fornecido é uma linha de baixo:

(...) a modinha de salão trazida de torna-viagem ao Brasil com a corte do Príncipe Dom João, a partir de 1808 – enfrentou durante mais de meio século o equívoco dos compositores ligados à Capelas Real e, a partir de 1841, ao Conservatório de Música da capital do Império, chegando a confundir-se com árias de óperas italianas, o que explica a sua voga inclusive nos teatros, interpretada por cantores líricos estrangeiros(...) (TINHORÃO, 1975, p.17)

³ Fôfa: Dança portuguesa do século XVIII. (Fonte: <<https://dancasfolcloricas.blogspot.com/2011/06/fofa.html> > último acesso: 23/07/2021)

⁴ Sócios e proprietários da primeira editora de música de Portugal, a Real Fábrica de Música, a qual iniciou as atividades em 1788. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 57)

⁵ Nome dado por Domenico Alberti (1710-1740) para o tipo de acompanhamento que utiliza os acordes de três notas de forma arpejada, ou seja, tocando uma nota de cada vez, geralmente executando as notas na ordem grave, aguda, média e aguda. O padrão é repetido várias vezes ao longo da música. (Fonte: <<https://blog.fritzdobbert.com.br/tecnicas/baixo-alberti/> > último acesso: 23/07/2021)

Observe a primeira página desta obra como as linhas vocais se apresentam melismáticas, exigindo agilidade e leveza das vozes que forem executá-la:

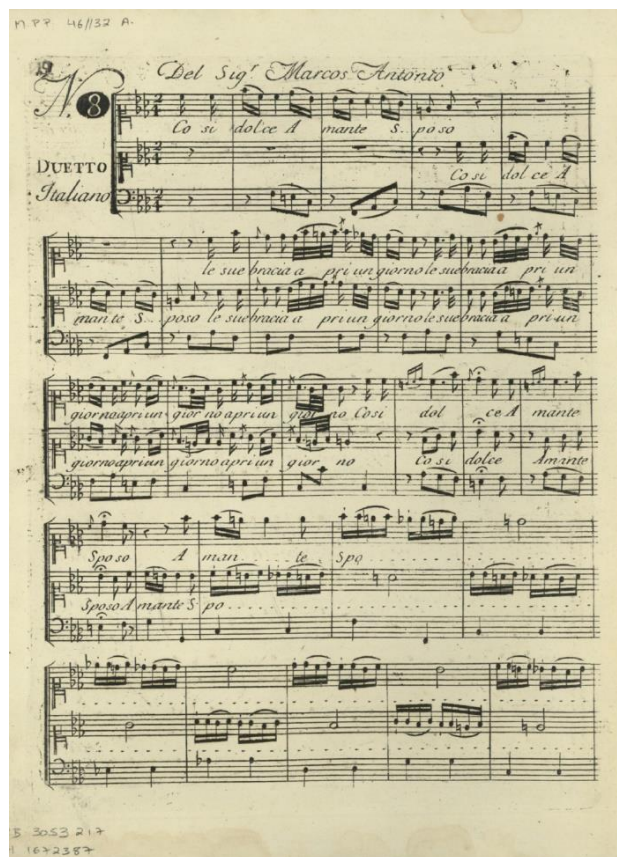


Figura 2: *Cosi Dolce Amante sposo*, p.1 *Jornal de Modinhas* 1793. Site da Biblioteca Nacional de Portugal. Acesso 26/10/2020.

De acordo com Adriana Almeida (2014) a modinha e lundu transitaram entre os meios erudito e popular e que apesar desta influência erudita, nunca se sujeitou à regras muito rígidas, pois a mesma modinha cantada por uma moça burguesa ou mulata, seria muito mais simples na sua realização que a mesma quando executada por um *castrato*.⁶ (ALMEIDA, 2014, p. 956). Ou seja, a projeção vocal era impostada de forma lírica, porém sem tantos ornamentos, floreios e outras demonstrações de virtuosismo vocal presentes nos teatros e na ópera.

⁶ Nome dado a cantores que na infância passavam por cirurgia de castração, para que mantivessem a voz aguda mesmo após a puberdade. Essa prática foi adotada por volta do século XVI, após o Papa Sisto V proibir a participação de mulheres em apresentações públicas. (Fonte: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/castrati-quando-meninos-eram-castrados-pela-igreja-catolica.phtml>> último acesso: 23/07/2021)

A modinha brasileira também veio fazer parte de uma nova realidade social portuguesa, a qual modificou-se junto com as mudanças econômicas trazidas pela ascensão da burguesia:

Na verdade, o ouro das minas brasileiras, carreando para o tesouro real em Lisboa uma riqueza acima de qualquer previsão, permitia desde meados do século XVIII uma tal ampliação do círculo das grandes famílias da burguesia e da nobreza, agrupadas à sombra do trono que a vida da corte ganhava um colorido jamais imaginado. A primeira atitude dessas novas camadas surgidas após um longo período de absolutismo e de sujeição às restrições impostas pela rigorosa moral da Inquisição ia ser, logicamente, a de aceitar com entusiasmo quaisquer expressões de uma vida mais liberta de preconceitos. (TINHORÃO, 1975, p.11)

Os pesquisadores alemães Johann Baptist Von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868), também descreveram a modinha, quando foram enviados pelo rei da Baviera para realizar um estudo botânico, zoológico, mineralógico e etnológico nas províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas. Além deste relato, publicaram em Munique, entre 1823-1831, três livros chamados *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)*, nos quais relataram suas viagens e apresentaram relevantes aspectos da cultura brasileira. Martius elaborou um anexo musical, o qual denominou *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (Canções populares brasileiras e melodias indígenas), no qual, além de compilar canções provenientes de São Paulo, Bahia, Minas e melodias indígenas, fez importantes considerações acerca da modinha portuguesa e a brasileira:

[...] as canções populares são de origem portuguesa ou brasileira. As últimas sobrepõem-se no que diz respeito à naturalidade do texto e da melodia; mantêm-se dentro do gosto do povo e demonstram, às vezes, um verdadeiro ímpeto lírico dos autores, na maior parte anônimos. Amor desprezado, tormentos de ciúme e penas de despedidas são os objetos da sua 'musa' e uma inspirada referência à natureza oferece a estes poemas um ambiente próprio e sereno. Esta atmosfera criada parece a uma pessoa europeia tanto mais deliciosa e suave quanto se sente em disposição idílica provocada pela riqueza e pelo tranquilo prazer que toda a natureza em volta respira. As canções que juntamos no Atlas servirão, certamente, para provar a verdade das nossas palavras. (DODERER, p.x, Apud: CASTAGNA, p.10).

Segundo Nogueira, (2008, p.46) a temática das letras abordadas nas modinhas foi além, e passou por temas sociais, como *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva (1800 - 1838) e Araújo de Porto Alegre (1806-1879). Nesta obra os autores criticam a desvalorização da cultura nacional, em preferência a elementos de cultura estrangeira:

Lá no Largo da Sé Velha
Stá vivo um longo tutu
numa gaiola de ferro
chamado surucu

Cobra feroz que tudo ataca
té d'algibeira tira a pataca
Bravo a especulação São
progressos da nação

Desta forma, vimos que foi uma forma de divertimento bastante popular e agradável aos mais variados públicos e situações. Constatamos que em Portugal a modinha esteve inserida no contexto mais aristocrático, devido ao fato de que quem tinha o acesso às partituras impressas eram as camadas mais altas da sociedade, com a finalidade de entretenimento doméstico das mulheres, que geralmente tinham como acompanhamento instrumental o cravo. Por outro lado, no Brasil, a modinha se popularizou com a forma de transmissão oral, sendo o acompanhamento instrumental aos poucos sendo substituído por instrumentos de corda dedilhados, como a viola e o violão. Quanto a sua forma, é geralmente uma canção com acompanhamento instrumental, cujas temáticas vão desde amor romântico, sensual, críticas sociais e sátiras. Por terem sido compostas para execução em ambientes de tamanho mais reduzido que um teatro que abrigasse uma ópera, acreditamos que embora a empostação lírica fosse utilizada, esta certamente não deveria ser igual a de ópera. E estes aspectos abordaremos nos capítulos seguintes.

Capítulo 2: Aspectos melódico-textuais da modinha

Neste capítulo apresentamos uma análise musicológica, que detalha, no sentido estrutural, a relação texto-melodia do nosso objeto de estudo, a modinha *Raivas Gostosas* de Marcos Portugal. Esta modinha foi publicada no ano de 1793 no *Jornal de Modinhas*, com texto de Domingos Caldas Barbosa e seu texto é silábico. Foi escrita na tonalidade de Ré menor, sua forma é binária, composta por sete estrofes seguidas sempre de um estribilho (refrão) e possui tessitura adequada para soprano, que vai de fá 3 a sol 4, ou seja uma oitava e uma nota. Está dividida da seguinte forma:

- Introdução: do primeiro ao nono compasso temos a introdução instrumental de piano, com fórmula de compasso 6/8 e figurações rítmicas em colcheias, deixando bem claro o ritmo de valsa bastante evidente. O andamento indicado na partitura é *Larghetto ma non molto*. Não há muitas indicações de dinâmicas, exceto um *Rinforzando* no compasso 51.
- Sessão A: compreende as sete estrofes, inicia no compasso 1 e vai até a primeira metade do compasso 40. A melodia tem como característica bastante *legatto* e foi escrita em compasso 6/8. O início é acéfalo e a terminação é feminina (segundo tempo, nota fá, compasso 40). É nesta sessão que nem sempre a prosódia falada corresponde à prosódia musical da melodia. Por isso, em nossas sugestões, fizemos pequenas alterações na melodia a fim de tornar a prosódia das palavras cantadas na modinha correspondentes à prosódia falada, possibilitando, portanto, a otimização da compreensão dos textos pelo público. A progressão harmônica predominante é tônica e subdominante. Descreveremos estas sugestões no aparato crítico no capítulo 3.
- Sessão B: é o estribilho (refrão), o qual tem início na segunda metade do compasso 40 e vai até o fim da modinha. Esta sessão é contrastante com as estrofes, pois há mudança para compasso 2/4 e a modinha fica bastante rápida, com indicação de andamento em *Allegretto*, retratando a raiva que o eu lírico (Armania) sente do interlocutor. O início é acéfalo (terceiro tempo do compasso 40) e a terminação é masculina (compasso 68). Dos

compassos 49 ao 52 as sextinas que foram escritas para a mão direita. Nos compassos 60 e 61, onde há a pausa das sextinas, o caráter da música fica menos tenso, parecendo que Armania quer ceder ao amado e perdoá-lo por tê-la feito passar raiva.

Análise do texto

O texto descreve um eu lírico narrando um episódio de sua vida conjugal com sua amada, Armania. Ele tem um caráter humorístico, pois em todos os momentos esse personagem se diverte em irritar sua amada. Este texto é bem característico de Domingos Caldas Barbosa, que imprimiu numa canção composta por Marcos Portugal o humor brasileiro. Aqui temos o exemplo de uma autêntica modinha luso-brasileira.

Na obra *Viola de Lerenó*, de Domingos Caldas Barbosa, a modinha *Raivas Gostozas* apresenta-se com sete versos e um estribilho (refrão), o nome de uma pessoa idílica está grafado Armania, e todas as palavras como **mimosa, graciosa, rosa, gostosa, artificiosa, caprichosa, presunçosa, virtuosa (grifo nosso)** estão grafadas de acordo com a norma gramatical vigente.

Por outro lado, no *Jornal de Modinhas* e no texto compilado por Araújo (1963, p.100) a modinha apresenta este nome como Armênia, quatro versos e um estribilho (refrão) com algumas diferenças textuais: gostozas, raivoza, he (ao invés de “é”), avivão (avivam), quatro, artificioza, presumpçoza. Algumas não têm acentuação na partitura, como no primeiro verso onde lemos “ate”, que acreditamos que ocorreu pela ação do tempo ou pelo processo de digitalização das partituras. Já no texto de Araújo está grafado “até”. Em outros exemplos, como tira-la ao invés de tirala (partitura), acreditamos que Araújo optou por deixar as palavras mais próximas da escrita atual, pois há o texto e em anexo a partitura original em seu livro. Vejamos o texto da *Viola de Lerenó*:

Eu gosto muito de Armania
que é mui dengue é mui mimosa
Que meiga a todos agrada
E até me agrada raivosa

Vou enraivecer Armania
Que tem raiva graciosa
As mais vencem por ser meiga

Ela vence até raivosa

Gosto das suas raivinhas
que avivam a cor de Rosa
eu gosto de a ver corada
por isso a quero raivosa

Eu com quatro palavrinhas
de ideia artificiosa
vou tirá-la do seu sério
eu quero vê-la raivosa

O seu terno coração
vigia mui caprichosa
E, inda que ele queira amar
Ela não quer de raivosa

Tremei, amores tremei
tremei turba presunçosa
Jurou a vossa ruína
Armania que está raivosa

Quer sofrer a sua custa
A raiva assim virtuosa
Não há de amar, porém há de
ser amada, assim raivosa

Estrilho (refrão)
O céu tais graças lhe deu
que ainda raivosa é bela
e senão o diga eu
que gosto das raivas dela
(BARBOSA, 1980, p.93-94)

Apresentamos a seguir uma tabela com as diferenças textuais encontradas entre a versão da Viola de Lereño, da partitura do Jornal de Modinhas e a que se encontra na obra de Araújo.

Tabela 1: Diferenças entre textos da modinha

Procedência	<i>Viola de Lerenó, Domingos Caldas Barbosa (1980)</i>	<i>Jornal de Modinhas, Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal (1793)</i>	<i>A Modinha e o Lundu no Século XVIII, Mozart de Araújo (1963)</i>
Estrofe 1	de Armania	d´a Armenia	de Armenia
Estrofe 1	e até me	e ate me	e até
Estrofe 2	avivam	avivaõ	avivão
Estrofe 3	quatro	quatre	quatro
Estrofe 4	tirá-la	tirala	tira-la

O texto que levamos em consideração ao elaborar as sugestões de realização foi o da *Viola de Lerenó*. O desafio adicional que encontraremos ao realizar a modinha com este texto é a quantidade de estrofes, no total, sete, que este apresenta. Escolhemos este por ser o do texto do autor. Sabemos que com isto vem a questão de como repetir tantas estrofes sem que se torne monótono, como questionou-se Pacheco (2009, p. 302). Assim como ele, criamos nossas soluções para tal, criando variações nas melodias dos primeiros versos de cada estrofe, o que veremos a seguir no capítulo 3.

Capítulo 3: Realização em versos da modinha Raivas Gostozas

A modinha *Raivas Gostozas* apresenta sete diferentes estrofes, seguidas de um estribilho (refrão), sendo que destes apenas a primeira vem grafada abaixo da melodia, e com alguns trechos que necessitam de uma correspondência entre sílaba tônica textual e musical, a fim de evitar palavras com cacoépias⁷. A adequação entre a prosódia musical e textual proporciona uma realização musical que pode ser melhor compreendida pelo público, e portanto também uma apreciação mais proveitosa.

Na poesia a prosódia está associada às características quantitativas e melódicas da versificação, associadas e/ou incluídas em normas da boa pronúncia das palavras. (DUCROT, et al, 1972, p.228 *Apud* BARBOSA, 2012, p.13). Desta forma, a prosódia molda nossa enunciação, colocando nela uma maneira própria de falar um determinado discurso.

Para isso, apresentamos uma tabela que contém um aparato crítico, o qual resume as decisões que tomamos para cada conflito entre melodia e palavra. O estudo foi feito por meio da utilização da partitura que se encontra no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional de Portugal e utilizando os versos da *Viola de Lerenó*. Buscaremos manter a correspondência entre a prosódia e o acento musical. Conforme Pacheco:

Em minhas realizações tentei respeitar ao máximo a prosódia, facilitando assim tanto a compreensão do texto por parte do ouvinte quanto a enunciação das palavras por parte do intérprete. No entanto, isso nem sempre foi tarefa fácil, já que o poema não mantém os acentos do texto no mesmo lugar dentro das estrofes. Por exemplo, o primeiro verso da primeira estrofe começa com um acento na segunda sílaba, o primeiro da segunda estrofe começa com acento na quarta sílaba, o primeiro da terceira estrofe começa com um acento na primeira sílaba e o primeiro da quarta estrofe com um acento na terceira sílaba. Quando este desacordo de acentos se tornou crítico para compreensão, fiz pequenas variações na melodia de forma a encaixar melhor o texto (...)(PACHECO, 2009, p.301).

Assim, o recurso das variações melódicas já foi utilizado como metodologia de estudo e ajuste prosódico de modinhas, o que corrobora nossas intenções. Ademais, o autor cita algo importante, que mencionamos em nossos objetivos específicos e acreditamos também ser parte da metodologia: a realização das modinhas. Portanto o

⁷ Pronúncia viciosa, em desacordo com as normas da gramática normativa.

encaixe prosódico levará em conta os acentos da métrica poética. O texto será redistribuído de acordo com a linha do canto, tentando preservar os acentos da palavra, verificando se é possível o encaixe e, quando não for possível, apresentaremos uma forma de interpretação através do texto.

Observamos que a questão prosódica foi apresentada de forma satisfatória em algumas partes da modinha e em outras o aspecto musical foi privilegiado. Como exemplo de boa resolução prosódica temos a melodia que se encaixa com o nome próprio Armania, o qual aparece nos compassos 12 -13, 24-25, 63-68. Nestes trechos a sílaba tônica coincide com o tempo forte dos compassos. Nos compassos iniciais a melodia é a mesma, construído sob acordes de tônica (sib maior), criando no primeiro trecho a conclusão da frase e partindo para um trecho instrumental; em seguida, a mesma melodia é repetida, porém seguida de uma nova frase musical, que se lê a partir da metade do compasso 25, com o texto `` que é mui dengue é mui mimosa``. Nos compassos finais, de 63 a 68, a melodia que corresponde à sílaba tônica, mantém-se na tonalidade para indicar o término da modinha, ora caindo na nota ré ora na nota si bemol.

Outro exemplo temos nas melodias onde se lêem as palavras **mimosa** e **raivosa**, nos compassos 27 e 35 respectivamente. Suas sílabas tônicas estão nos tempos fortes do compasso e além disso fazem um salto ascendente, prolongando a duração da sílaba: em **mimosa** a sílaba tônica **mo** sobe do dó para o fá; em **raivosa**, a sílaba **vo** sobe do dó para o ré. Desta forma ficou clara uma correspondência entre prosódia falada e musical. (grifo nosso)

Tabela 2: Aparato crítico

Estrofe	Localização	Situação	Decisões
Estrofe 1, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra gosto (verbo) tem sua sílaba tônica deslocada para o tempo forte do compasso 11.	Modificar a distribuição textual de forma que a palavra eu fique nas notas ré e mi e a palavra gosto (verbo) fique no compasso 11 dividindo a nota fá em duas: uma mínima pontuada para cada sílaba.
Estrofe 2, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra Vou (verbo) não se encontra abaixo da melodia.	Manter a entoação em cima da vogal o e somente um tempo para a semivogal u , deixando o compasso 10 e cinco tempos do compasso 11 para a 1a letra e 1 tempo para a 2a.
Estrofe 3, verso 1	Compassos 10 e 11	A palavra gosto (verbo) não se encontra abaixo da melodia.	A primeira sílaba de gosto (verbo) abrange as notas ré e mi, e a nota fá, foi dividida em duas semínimas pontuadas, sendo a sílaba átona correspondente à segunda nota fá, do compasso 11.
Estrofe 4, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase: Eu com não se encontra abaixo da melodia.	A distribuição da frase “ Eu com ” será Eu para as notas ré e mi no compasso 10 e com na nota fá no 11;
Estrofe 5, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase O seu não se encontra abaixo da melodia.	Artigo o fica nas notas ré e mi; a palavra seu na nota fá, compasso 11, cantando o máximo de tempo na vogal e e pouco no u ; na segunda vez no compasso 11 alteramos para nota ré, seguir a mesma recomendação.
Estrofe 6, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da palavra Tremei não se encontra abaixo da melodia.	A distribuição da palavra Tremei será Tre para as notas ré e mi no compasso 10 e mei na nota fá no 11;
Estrofe 7, verso 1	Compassos 10 e 11	A distribuição da frase Quer sofrer não se encontra abaixo da melodia.	O verbo quer está na nota ré, e na palavra sofrer fica adequado com a 1a sílaba na nota mi compasso 10 e a 2a sílaba na nota ré (nossa alteração melódica) no compasso 11.

Estrofes 1 a 7 - versos 2	Último tempo do compasso 26 e o compasso 27.	Na estrofe 1, a palavra mimosa abrange somente as notas do compasso 27.	Iniciar a distribuição da palavra mimosa a partir do último tempo do compasso 26, na nota si bemol, ficando a 1ª sílaba naquela nota, sílaba tônica nas notas dó e sol e a última sílaba permanece na nota fá. Seguiremos esta distribuição para todas as palavras do verso 2 de todas as estrofes, com a sílaba tônica abrangendo as notas dó e sol (graciosa, rosa, artificiosa, caprichosa, presunçosa e virtuosa).
Estrofes 1 a 7 - versos 3	Último tempo do compasso 29 - 31	Na estrofe 1, o verso: Que meiga a todos agrada apresenta distribuição prosódica satisfatória.	Para os versos 3 das estrofes de 2 a 7, buscamos manter ao máximo os acentos da prosódia falada correspondente ao musical, conforme o da estrofe 1.
Estrofes 1 a 7 - versos 4	Último tempo do compasso 33 - 40	Na estrofe 1, o verso: E até me agrada raivosa apresenta distribuição prosódica satisfatória.	Para os versos 4 das estrofes de 2 a 7, buscamos manter ao máximo os acentos da prosódia falada correspondente ao musical, conforme o da estrofe 1.

Apresentamos abaixo alguns exemplos em excertos das sugestões de realização da primeira porção do primeiro verso de cada estrofe:

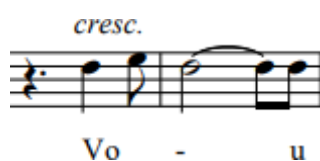
Na primeira, no primeiro verso, dividimos a nota fá em duas semínimas pontuadas:

The image shows two musical staves. The top staff is a handwritten manuscript with the lyrics "Eu gos to" written below the notes. The bottom staff is a printed musical score with the lyrics "Eu gos-to" below the notes. Both staves show a musical notation where the note 'fá' is split into two dotted half notes, with dynamics markings 'mf' and 'cresc.' above the notes.

Na segunda estrofe deixamos a vogal **o** com a maior duração possível e a semivogal **u** com a menor: (grifo nosso)



Na segunda estrofe opção de realização da segunda parte modificamos a nota fá para a nota ré:



Na terceira estrofe além de dividirmos a mínima em duas, substituímos a última nota fá por um ré:



Na quarta estrofe a realização foi mantida de acordo com a partitura pois a palavra **com** soa bem em uma nota:



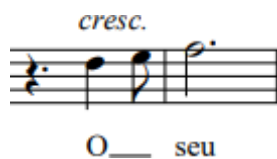
Na quarta estrofe segunda opção de realização mantivemos o ritmo, mas modificamos para a nota ré:



Na quinta estrofe mantivemos a configuração rítmica, mas modificamos a nota musical para ré:



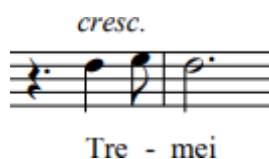
Na quinta estrofe optamos por retornar a nota fá:



Na sexta estrofe alteramos a configuração rítmica no compasso 11 e também alteramos a nota fá para a nota ré:



Na sexta estrofe na segunda opção de realização mantivemos a configuração rítmica original mas modificamos para nota ré:




Na sétima estrofe na primeira e segunda realização mantivemos a semínima pontuada, modificando para nota ré na segunda vez:



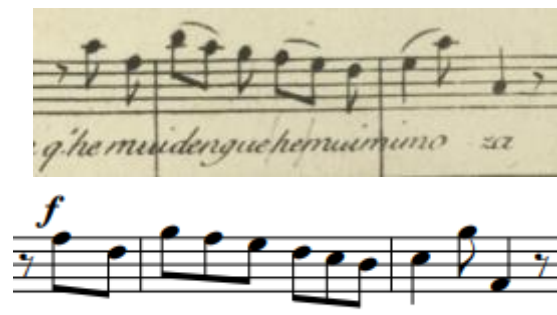
Sétima estrofe segunda opção de realização:

cresc.



Quer so - frer

Para os segundos, terceiros e quartos versos de cada estrofe optamos por manter sempre que possível a correspondência prosódica musical e falada. Abaixo temos o segundo verso da segunda estrofe, comparando com a distribuição da primeira estrofe:



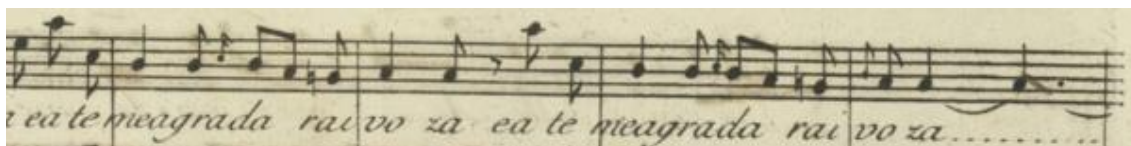
que tem rai-va gra-ci-o. sa

Abaixo segue o terceiro verso da primeira estrofe e como exemplo temos o terceiro verso da segunda estrofe:



As mais ven - cem por ser mei - gas.

E por último, para compararmos, colocamos o quarto verso da primeira estrofe seguido da realização sugerida para o quarto verso da segunda estrofe:



A printed musical score snippet. The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "-sa E-la ven-ce a-té rai - vo-sa E-la ven-ce a-té rai - vo sa". The notation includes various note values and rests.

As demais alternativas e sugestões encontram-se na partitura prática em anexo a esta pesquisa.

Considerações Finais

Apresentamos ao longo deste trabalho as principais características gerais da modinha, sua contextualização histórica, como ocorreu o intercâmbio Brasil-Portugal, assim como a biografia dos autores da obra que abordamos, o compositor Marcos Portugal e o autor do texto, Domingo Caldas Barbosa.

Em seguida fizemos um levantamento de todas as características textuais, com possíveis interpretações para a história abordada. Elaboramos uma tabela demonstrando as diferenças entre os textos da *Viola de Lerenó* (1980), *O Jornal de Modinhas* (1793) e o texto que está em Araújo (1963). Constatamos diferenças entre as quantidades de estrofes e a grafia de algumas palavras e então decidimos utilizar o texto da *Viola de Lerenó*, pois é de autoria de Domingos Caldas Barbosa.

Por último apresentamos um aparato crítico em forma de tabela, contendo todas as decisões de sugestões de realização propostas para o encaixe prosódico-musical dos sete versos da modinha *Raivas Gostasas*. O ponto central da nossa pesquisa foi investigar e verificar se a melodia da modinha se encaixaria de forma satisfatória nos sete versos, uma vez que somente o primeiro está abaixo da linha melódica. Constatamos que na primeira estrofe, alguns versos estão adequados na relação prosódia musical e textual. Contudo, nos demais percebemos a necessidade de reformular tais encaixes e confeccionamos uma partitura prática contendo nossas sugestões de realização.

Esperamos que esta pesquisa proporcione informações históricas e diversos detalhes técnico-musicais pertinentes, para que a realização, não somente desta modinha em específico, mas de outras que vierem a ser pesquisadas, resulte numa interpretação inteligível. Além disso, acreditamos que as sugestões apresentadas trazem mais variedade à interpretação, o que é um desafio na modinha, já que a repetição de estrofes é uma de suas características.

E por último que, porventura, essas ferramentas também sejam utilizadas para a interpretação de outras obras desta natureza, incentivando mais pesquisas sobre mais modinhas.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. **A edição musical em Portugal (1750-1834)**. Casa da Moeda e Fundação Calouste Goubekian. Lisboa, 2006.

ARAUJO, de Mozart. **As modinhas e o Lundu no século XVIII, uma pesquisa histórica e bibliográfica**. São Paulo, Ed. Ricordi Brasileira 1963.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro; Brasília, INL, 1980, p.93-94.

CRUZ, Gabriela Gomes da. **A modinha, o cotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do século XVII**. Revista Portuguesa de Musicologia, v1, 1991. Disponível em <<http://rpmns.pt/index.php/rpm/search/authors/view?firstName=Gabriela&middleName=&lastName=Gomes%20da%20Cruz&affiliation=&country=>> último acesso 04/06/2021.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da Música Popular**. São Paulo: Círculo do livro, 1975. P.9-17.

_____. **Domingos Caldas Barbosa: O poeta da viola, da modinha e do lundu**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **A música popular que surge na era da revolução**. São Paulo, editora 34, 2009.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009. P.294-309.

Artigos:

ALMEIDA, Adriana Xavier de. (2014) **Aspectos sobre a modinha e a influência do bel canto em sua interpretação**. Artigo dos Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM): Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4695/4186>> último acesso: 17/10/2019.>

BARBOSA, Plínio A. **Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação**. Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2012.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu no século XVIII e XIX**. Apostila do Curso de História da Música Brasileira, UNESP. 2014. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundumy-modinha.pdf> acesso em 12/10/2017

CRUZ, Gabriela Gomes da. **A modinha, o cotidiano e a tradição musical portuguesa em fins do século XVIII**. Revista Portuguesa de Musicologia, v.1, p.67 - 74, 1991. Disponível em: < <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/53/62> > acesso em 24/10/2020.

PACHECO, Alberto José Vieira. **A modinha, o lundu e o recitativo de salão: questões sobre a realização de canções estróficas luso-brasileiras**. Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia. UFRJ,2014,p.72-82.

Teses e dissertações:

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Problemas de prosódia no ofício dos defuntos a 8 vozes de Jose Maurício Nunes Garcia**. In: MATOS, Claudia Neiva de et. Al (org.) Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.

LIMA,Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu. Dois clássicos nos trópicos**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)**. Dissertação de Mestrado em História do Império Português [e-learning] da Universidade Nova de Lisboa,2015. Disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/17364>> acesso em 20.01.17.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com alma: uma construção simbólica**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2008.

_____. **Modinha: um estudo etimológico sobre o termo**. Revista Intellèctus, ano XVII, n.1,2018 ,p. 125-143.

OLIVEIRA, Fabiano Cardoso de. **Subsídios para interpretação de Marília de Dirceu, atribuída a Marcos Portugal**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Amazonas (PPGLA-UEA), Manaus,2016. Disponível no repositório eletrônico em: <<http://www.pos.uea.edu.br/letraseartes/categoria.php?area=DST> > (procurar pelo autor em Lista de titulados, ano de ingresso 2014 – último acesso: 17/10/2019)

TOMAZ. Michele Melfi. **O ciclo de quatro cantigas de Camargo Guarnieri: uma análise interpretativa**. Instituto Politécnico Castelo Branco, Portugal, 2016.

Jornais:

Jornal de Modinhas, **Così Dolce Amante Sposo**. Disponível em: <<http://purl.pt/24525>>
Fonte: Site da Biblioteca Nacional Portugal. Último acesso: 26/10/2020

Sites da internet

<<https://dancasfolcloricas.blogspot.com/2011/06/fofa.html>> Último acesso em 24/10/2020.

Anexos

Anexo I - Realização da autora

Raivas Gostozas

Voice

Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)

Marcos Portugal (1762-1830)

9 *mf* *cresc.* *dim. tenuto* 8

Eu gos-to mui-to de Ar-ma-nia

22 *cresc.* *dim.* *f*

Eu gos-to mui-to de Ar-ma-nia que é mui den-gue é mui mi-mo-sa

28 *mf* *f*

que meiga-to-dos a-gra-da ea té me agra-da rai

35 *mf* *p*

vo-sa e a té me a-gra-da rai-vo-sa ea té me a-gra-da rai-vo-sa.

41 9 *mf* *cresc.* *dim.* 8

Vo-u en-rai-ve-cer Ar-ma-nia

62 *cresc.* *dim.* *f*

Vo-u en-rai-ve-cer Ar-ma-nia que tem rai-va gra-ci-o-sa

68 *mf* *f*

As mais ven-cem por ser mei gas. E-la ven-ce a-té

75 *mf* *p*

rai-vo-sa E-la ven-ce a-té rai-vo-sa E-la ven-ce a-té rai-vo-sa.

81 9 *mf* *cresc.* *dim.* 8

Gos-to das suas rai-vi-nhas

102 *cresc.* *dim.* *f*

Gos-to das suas rai-vi-nhas que a-vi-vam a cor de ro-sa

2

Voice

109 *mf* *f*
 eu gos-to dea ver co - ra - da por - isso a que-ro

115 *mf* *p*
 rai-vo - sa por issoa que-ro rai - vo-sa por_ isso a que-ro rai - vo - sa

121 **9** *mf* *cresc.* *dim.* **8**
 Eu com qua - tro pa-la - vri-nhas

142 *cresc.* *dim.* *f*
 Eu com qua - tro pa-la - vri-nhas de i - deia ar-ti-fi-ci - o__ sa

149 *mf* *f*
 vou ti-rá-la do seu sé - rio eu que-ro vê - la rai

155 *mf* *p*
 vo-sa Eu_ que-ro vê-la rai - vo-sa eu que-ro vê-la rai - vo - sa

161 **9** *mf* *cresc.* *dim. tenuto* **8**
 O__ seu te__ no cor-ra - ção

182 *cresc.* *dim.* *f*
 O__ seu te__ no co-ra - ção vi - gia mui ca pri - cho - sa

189 *mf* *f*
 E in-da que ele quei - ra a-má-la E - la não quer de rai

195 *mf* *p*
 vo__ sa E__ la não quer de rai - vo-sa E la não quer de rai - vo__ sa

201 **9** *mf* *cresc.* *dim. tenuto* **8**
 Tre - mei a - mo-res tre - mei_

Voice

3

222 *cresc.* *dim.* *f*

Tre - mei a - mo - res tre - mei tre - mei tur - ba pre - sun ço - sa

229 *mf* *f*

Ju - rou a vos - sa ru - i - na Ar - ma - nia que está rai

235 *mf* *p*

vo - sa Ar ma - nia que está rai - vo - sa Ar - ma - nia que está rai - vo - sa

241 **9** *mf* *cresc.* *dim.* **8**

Quer so - frer a__ su__ a cus - ta

262 *cresc.* *dim.* *f*

Quer so - frer a__ su__ a cus - ta A__ rai - va assim vir - tu - o - sa

269 *mf* *f*

Não há de amar po - rém há__ de Ser a - ma - da assim rai

275 *mf* *p*

vo - sa Ser a - ma - da as - sim rai - vo - sa Ser a -

278

ma - da as - sim rai - vo__ sa__

Anexo II - Partitura do Jornal de Modinhas

M.P.P. 46/18 A.

44 **N^o 18** RAIVAS GOSTOZAS *Moda nova del Sig.^o Marcos Antonio.*

Larg.^o ma non molto.

a voce sola

Eugos to

multo d'Armenia

eugos to

multo d'Armenia q'he muidengue hemuimino za que

CB 3052996

45

meiga utodos a gra da ea te meagrada rai

vo za ea te meagrada rai vo za ea te meagrada rai vo za

Estrib.
Alleg.
O Ceo taes graças lhe de o quea in da rai vo za he bella e se

nao q'o di ga e u que gos to das rai vas della das rai

rinf
vas das rai... vas das rai... vas

46

della das rai... vas das ras... vas das

rai... vas della Ar... me... nia Ar... menia Ar...

me... nia Ar... menia Ar... me... nia

2.

Gosto das suas raivinhas
 Que avivaõ a cor de rosa
 Eu gosto de aver corada
 Por isto aquero raivoza
 Estr.^o O Ceo tais graças &c^a

3.

Eu com quatre palavrinhas
 De ideia artificioza
 Vou tirala do seu serio
 Eu quero vella raivoza
 Estr.^o O Ceo &c^a

4.

Tremei Amores tremei
 Tremei herba prexumpçõza
 Turou a vossa ruina
 Armenia que esta raivoza.
 Estr.^o O Ceo &c^a