10.20504/opus2022.28.17

O gondoleiro do amor: a trajetória de uma canção

Martha Tupinambá de Ulhôa
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Marcílio Lopes
(Escola Portátil de Música, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: *O gondoleiro do amor*, com versos de Castro Alves (1847-1851), é uma modinha clássica do repertório seresteiro registrada em disco inúmeras vezes ao longo do século XX. Tomando como objeto as gravações em 78 rpm da canção disponíveis na *Discografia Brasileira* (Instituto Moreira Salles), o artigo acompanha sua trajetória, em transcrições das performances gravadas, para investigar as adequações prosódicas feitas por intérpretes no estilo "seresteiro" e "sertanejo" entre 1909 e 1960. O estudo foi conduzido em etapas: inicialmente a investigação sobre a atribuição de autoria da música de *O gondoleiro do amor*; depois a definição de barcarola como gênero literário e gênero musical; a seguir um levantamento sobre a poesia de Castro Alves no cancioneiro popular; a revisão e discussão sobre o processo de transmissão e metodologia de transcrição musicais; a apresentação e análise das transcrições das gravações; a conclusão com as contribuições do estudo para a musicologia. No processo de contextualização histórica de *O gondoleiro do amor*, à luz de nova documentação a partir de garimpo na Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional), foram encontradas evidências sobre a autoria de sua música que questionam a historiografia vigente. A discussão sobre transcrição mostra que, no caso dos estudos da música popular, são úteis para a análise musical tanto a notação tradicional quanto a imagem de espectrogramas; a primeira apontando aspectos gerais dos parâmetros altura e duração do som, a segunda mostrando detalhes da sua intensidade e timbre.

Palavras-chave: Transcrição. Performance gravada. Notação musical. Musicologia.

The Gondolier of Love: A Trajectory of a Song

Abstract: *O gondoleiro do amor* [The Gondolier of Love], with verses by Castro Alves (1847-1851), is a classic modinha from the serenading repertoire recorded on disk countless times throughout the twentieth century. Taking as its object the 78 rpm recordings of the song available at *Discografia Brasileira* (Instituto Moreira Salles), the article follows its trajectory in transcriptions of recorded performances to investigate the prosodic adjustments made by musicians of the "*seresteiro*" and "*sertanejo*" styles between 1909 and 1960. The study was conducted in stages: initially, the investigation of the attribution of authorship to the song *O gondoleiro do amor*; then the definition of barcarole as a literary genre and a musical genre; next a survey of Castro Alves' poetry in popular songbooks; the review and discussion of the transmission process and music transcription methodology; the presentation and analysis of transcripts of recordings; and finally, the conclusion with the contributions of the study to musicology. In the process of historical contextualization of *O gondoleiro do amor*, considering new documentation extracted from the Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) [Brazilian Digital Library], evidence was found about the authorship of the song's music that questions the current historiography. The discussion of transcription shows that in the case of popular music studies, both traditional notation and spectrogram imaging are useful for musical analysis; the former showing general aspects of the sound pitch and duration parameters and the latter showing details of the sound's intensity and timbre.

Keywords: Transcription. Recorded performance. Music notation. Musicology.

ULHÔA, Martha Tupinambá; LOPES, Marcílio. *O gondoleiro do amor*: a trajetória de uma canção. *Opus*, v. 28, p. 1-28, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.17
Recebido em 12/12/2021, aprovado em 27/9/2022

Um clássico do repertório seresteiro, *O gondoleiro do amor* foi uma das canções "apanhadas" no Rio de Janeiro, impressas em discos na Alemanha para a Casa Edison e distribuídas no Brasil. O catálogo de 1902 da Casa Edison, de Fred Figner, lista algumas dezenas de modinhas "conhecidíssimas" desde o século XIX, cantadas pelo "popular cançonetista" Bahiano e o "apreciado" Cadete.

Além de *O gondoleiro do amor*, que tem sido regravada durante todo o século XX, pouco daquele repertório sobreviveu no tempo. Na época, "modinha" foi usada como "rótulo" na divulgação de canções, que apareciam nos selos individuais dos discos com várias especificações de gênero musical, como lundu, cançoneta ou barcarola[1].

O gondoleiro do amor tem versos de Castro Alves escritos em 1867 e publicados no livro *Espumas Flutuantes* (1870), como *Barcarola*. O subtítulo *Dama Negra* é uma referência à atriz portuguesa Eugênia Câmara, com quem Castro Alves manteve um relacionamento amoroso, fartamente decantado em poemas[2].

Ao passo que não há dúvidas quanto à autoria da letra, existe uma controvérsia acerca da autoria da melodia, como será discutido abaixo.

A melodia da canção se tornou conhecida, sendo que em alguns cancioneiros apareceram algumas versões com outros textos poéticos. Entre elas, a modinha *A concha do amor*, na realidade um conjunto de versões identificadas por este título ou pelo primeiro verso, "Numa conchinha de prata"[3].

Neste artigo, fazemos uma discussão da trajetória de *O gondoleiro do amor* pela perspectiva da musicologia. Para a contextualização histórica da canção, incluindo questões da autoria da música, foi consultada a literatura existente (VASCONCELOS, 1991. SIQUEIRA, 1979. ALZUGUIR, 2014), bem como feito um garimpo nos jornais, principalmente os cariocas, entre 1870 e 1910, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB).

A transcrição das versões gravadas entre 1909 e 1960, essencial para a investigação musicológica, toma por base a partitura mais antiga encontrada (MENDES, 1911). A análise das várias performances de *O gondoleiro do amor* durante boa parte do século XX permite algumas observações tanto sobre o processo de transmissão e adequação prosódica feita por intérpretes da vertente "seresteira" e "sertaneja" quanto sobre o próprio processo de transcrição.

[1] Ver as imagens das páginas 52 (10011238.JPG) e 53 (10011239.JPG) do Catálogo de 1902 da Casa Edison, disponíveis no DVD *Documentos*, anexado ao livro *A Casa Edison e seu tempo*, de Humberto Franceschi (Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002).

[2] Gina Cavalcante Falcão, na sua compilação de modinhas, encontrou três versões utilizando "Vamos, Eugênia, fugindo", sendo uma delas relacionada com a poesia *Sonho de Bohemia* no livro *Hinos do Equador* (Ver: http://www2.eca.usp.br/comunicantus/projetomodinhas/. Acesso em: 5 ago. 2021). Para outras informações sobre Castro Alves, Eugênia Câmara e a discografia com musicalizações de poesia do romântico baiano, ver o blog de Marcelo Bonavides: https://www.marcelobonavides.com/2016/07/castro-alves-145-anos-de-saudade.html. Acesso em: 5 ago. 2021.

[3] Como lembra Vicente Salles (2005: 214-215), *A Concha do amor* foi coletada por Eduardo das Neves na Bahia, sendo que, na coletânea *Trovador da Malandragem*, organizada por ele e publicada pela Livraria do Povo, há a menção do local da coleta, além da observação de que ela era para ser cantada com a música de *O gondoleiro do amor*.

1. Investigando o passado: o enigma Fábregas

O primeiro a atribuir a autoria da música de *O gondoleiro do amor* ao cantor da Capela Imperial, o compositor e pianista Salvador Fábregas (1825-1877), foi o jornalista e crítico de música Ary Vasconcelos (1926-2003)[4]. No livro *Raízes da Música Popular Brasileira* (1991: 120), as datas aproximadas de nascimento e morte de Salvador Fábregas são 1820 e 1880, enquanto a atribuição de autoria aparece quando Vasconcelos comenta sobre alguns poemas de Castro Alves

> […] musicados por diversos compositores, tornaram-se modinhas ou canções diversas, de muita popularidade, na época, como é o caso de "O gondoleiro do Amor", que foi musicado por Fábregas – **certamente Salvador Fábregas** –, música e letra estampadas em "Canções Populares do Brasil" de D. Júlia de Brito Mendes (Rio de Janeiro, Editor J. Ribeiro dos Santos, 1911), p. 143-145. (VASCONCELOS, 1991: 263, grifo nosso).

A fonte de Vasconcelos é o cancioneiro publicado em 1911, hoje acessível na internet, de Júlia de Brito Mendes. O livro é uma coleção de modinhas (com melodia e versos), a maioria "trasladada" da tradição oral para a pauta e outras publicadas com autorização das editoras de música (M. A. [Manoel Antonio] Gomes Guimarães, Bevilacqua e Arthur Napoleão). A melodia, estampada à página 143 do livro de Júlia Mendes, será comentada mais adiante. Aqui, cabe ressaltar que Júlia Mendes coloca apenas a expressão "Música de Fábregas", sem maiores especificações. Como se pode ver na reprodução abaixo (Fig. 1), trata-se de um período com 20 compassos dividido em duas partes – na realidade, uma estrutura de 16, considerando a repetição do segundo segmento da primeira frase. A primeira parte com um segmento com pergunta e resposta com quatro compassos cada, e a segunda parte com um novo segmento com o clímax do período, que se encerra com a repetição do segundo segmento da primeira frase. Ou seja, são gestos vocais com pouca variação melódica, uma vez que, das quatro frases, a segunda e a quarta são iguais. De certa maneira, é como se se enquadrassem no esquema de rima da poesia tradicional (abcb).

É provável que Ary Vasconcelos estivesse procurando avançar nas informações encontradas no livro de Baptista Siqueira, *Modinhas do passado*, primeira edição de 1956, na qual aponta para a publicação de Júlia Mendes, mas não comenta sobre *O gondoleiro do amor*. Apenas na segunda edição, de 1979, o musicólogo paraibano discute a modinha, mencionando a seguinte observação em nota de rodapé do título de *O gondoleiro do amor*: "Consta que a melodia é de FABREGAS". A observação "consta que" de certa maneira coloca alguma ressalva à indicação de autoria[5].

[4] As datas de nascimento e morte de Salvador Fábregas foram precisadas a partir do seu necrológio, publicado no *Jornal da Tarde: Folha Política e Noticiosa*, n. 164, p. 3, 18 set. 1877.

[5] Baptista Siqueira está sendo coerente com suas escolhas bibliográficas, pois na edição de 1956 traz como anexo a listagem das modinhas publicadas pelo "Imperial estabelecimento de piano e música de Narciso & Arthur Napoleão, Rua dos Ourives, 56 e 58", onde informa ter suprimido as partituras inseridas na obra de Júlia Mendes, onde se encontra *O gondoleiro*. Adicionalmente, Baptista Siqueira não coloca qualquer atribuição de autoria, o que nos faz pensar que *O gondoleiro* poderia ser mais um exemplo de "Modinhas de compositores anônimos", juntamente com outras canções para versos de Castro Alves (a exemplo de *O coração*, *Adormecida* e *Vamos, Eugênia, fugindo*, nas páginas 151, 154 e 159 da edição de 1956, respectivamente). Os versos heptassílabos (redondilha maior) ou mesmo decassílabos são comuns no cancioneiro popular, principalmente os primeiros.

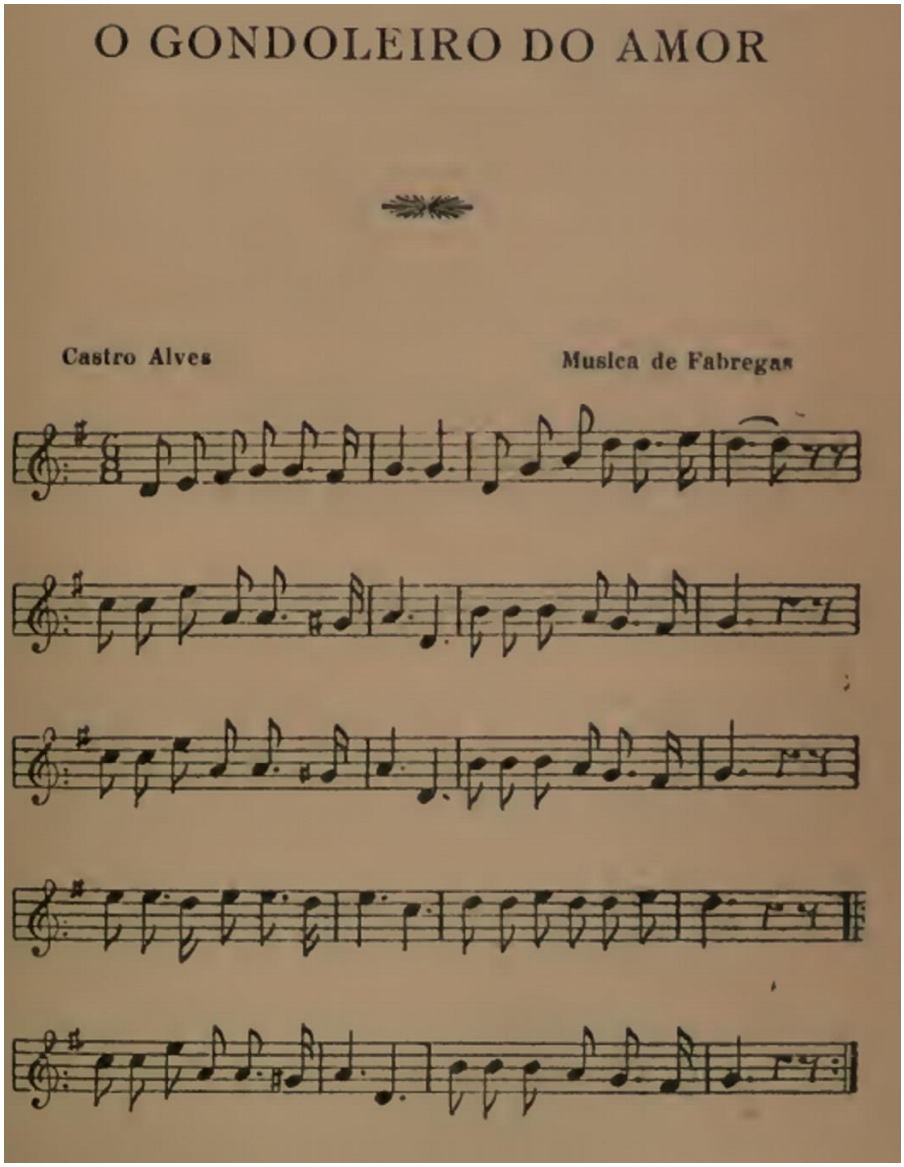

Fig. 1: *O gondoleiro do amor* publicado em 1911. Fonte: Mendes (1911: 143).

Na versão escrita da *Discografia Brasileira* – 78 rpm (*DB-78rpm*), das seis referências a *O gondoleiro*, exceto pela gravação de Artur Castro, que não menciona autoria, aparecem os nomes tanto de Salvador Fábregas quanto de Castro Alves. Como nem os selos das gravações, a exemplo da versão mais antiga encontrada (Fig. 2), disponível no *site Discografia Brasileira*[6], do Instituto Moreira Salles, nem os anúncios nos inícios dos discos mencionam sobre a composição da "música", é plausível supor que a fonte de atribuição de autoria a Salvador Fábregas pelos autores de *DB-78rpm* seja o livro de Ary Vasconcelos.

[6] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br.



Fig. 2: Selo do disco Odeon 108193[7]

1.1 Quem foi Augusto Fábregas?

A suposta autoria da música de *O gondoleiro* por Salvador Fábregas é descartada por Rodrigo Alzuguir na publicação do *Álbum Pitoresco e Musical* (2014), onde, baseando-se na pesquisa em periódicos históricos, passa a atribuir a composição da melodia a um dos filhos de Salvador, Augusto. Alzuguir gentilmente nos cedeu as imagens dos recortes garimpados por ele e equipe na HDB, o que se tornou um ponto de partida para nova repescagem de informações hemerográficas. Como mostramos a seguir, não conseguimos confirmar com segurança se, de fato, Augusto Fábregas (186?-1893) foi o autor da música de *O Gondoleiro* ou apenas seu editor. Mas isto faz parte do processo de produção de conhecimento. A cada investida, aprende-se um pouco mais e, talvez, acrescenta-se algo ao que já sabemos.

A primeira informação sobre Augusto Fábregas nos periódicos aparece em 1870, quando o jovem aluno toca na festa de final de ano do Colégio Cruz-Santos, onde seu pai, Salvador Fábregas, lecionava provavelmente para os alunos regulares e, a se entender da nota no *Jornal do Commercio*, também para a esposa do dono do colégio[8].

Em 1877, Augusto Fábregas aparece envolvido com o Clube dos Cínicos Carnavalescos, e três anos depois com a Sociedade Carnavalesca Clube dos Economistas. Também em 1877 aparecem várias notícias sobre publicações suas, algumas das quais demonstram a sua veia humorística. De 1882, há uma notícia sobre uma polca no estilo de Offenbach – o termo usado parece relacionado a "funâmbulo", equilibrista na corda bamba –, que merece transcrição por sua verve:

> *O badalo*, polca burlesca, estrambólica, estapafúrdia e característica para piano, apitos e campainhas; composta numa noite de chuva e escrita num dia de vento, pelo Sr. Augusto Fábregas, e executada, com verdadeiro sucesso, pela banda de música do corpo militar de polícia da Corte, quando acompanhava, nos dias do último carnaval, o luzente préstito dos Democráticos. É uma composição fulambulescamente (sic) ofenbaquiana[9]. (*Gazetinha*, n. 61, p. 3, 16 mar. 1882).

[7] Fonte: https://discografiabrasileira.com.br/disco/5982/odeon-r-108193-108194.

[8] *Jornal do Commercio*, n. 343, p. 5, 13 dez. 1870. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/1745. Acesso em: 16 jul. 2020.

[9] A expressão "fulambulescamente (sic) ofenbaquiana", pode estar significando alguma semelhança musical com a música de Offenbach.

Como escritor teatral, faz algumas adaptações de obras de sucesso na Europa. Entre elas, há notícias em 1878, de *Os Sinos de Corneville*, para cuja música ele "acomoda" alguns números da opereta *O Coimbra Andorinha e os Cínicos ou os Parasitas do tronco anoso*[10]. A menção a Offenbach na polca de carnaval e as adaptações/paródias de sucessos para o teatro apontam para um estilo composicional característico da música de entretenimento da época.

Na década de 1880, Augusto Fábregas aparece como compositor de polcas carnavalescas ligadas ao Club dos Democráticos (a buliçosa *O badalo* e a "barulhophonica" *Puff!*)[11]. São também anunciadas a revista *Cobras e Lagartos* (1887) e o drama fantástico *Mistérios da Índia* (1889)[12].

Em julho de 1891, há notícias de um benefício, onde é apresentada a comédia *À unha*, "original de Augusto Fábregas e outros entendidos"[13]. Outra menção a Fábregas aparece em outubro de 1892, aparentemente em outro benefício, onde um dos números do "programa variadíssimo", a cançoneta *O Fandanguassú*, de sua autoria, com música de Tavares da Silva, é cantada por Leonardo, um dos beneficiados[14].

O ano de 1893 é bastante movimentado para Augusto Fábregas, com vários eventos importantes para nossa narrativa. A 19 de fevereiro, o ator Leonardo apresenta *Fandanguassu* numa matinê promovida em benefício do ator Joaquim Ferreira[15]. Além da cançoneta, com letra de Fábregas, é apresentada *As laranjas da Sabina*, outra canção que posteriormente foi incluída na coleção *Músicas populares*. Em 28 de fevereiro, o jornal *O tempo* publica, na sua seção "Teatro e diversões", que,

> [p]ara atender [aos pedidos de cópia] das cenas cômicas, monólogos e cançonetas de sua lavra …], nosso colega Augusto Fábregas mandou editar num volume de cerca de 80 páginas as seguintes produções: / *Consequências da Gran Via* (repertório Romeu Bastos), *Quando a desgraça penetra*... (repertório Alfredo Peixoto), *O Souza* (repertório Nazareth), *O ponto* (repertório Machado), *Deposições* e *Jogo dos bichos* (repertório Brandão), *A mãe Joana* (repertório Leite), *Quem comeu do boi* e *Fandanguassú* (repertório Leonardo) e *Festa no céu* (repertório Zeferino de Almeida). (*O tempo*, n. 633, p. 2, 28 fev. 1893).

Menos de um mês depois, é anunciada a segunda edição, em 23 de março (*O tempo*, n. 656, p. 1), com ampliação de pontos de venda em várias casas comerciais, incluindo a Livraria Garnier.

Já na frase introdutória do anúncio, vemos que se trata de uma produção sobretudo humorística e que Augusto Fábregas contribuía com textos para os repertórios de vários atores (Romeu Bastos, Alfredo Peixoto, Nazareth, Machado, Leite, Leonardo, Zeferino de Almeida). São dois aspectos interligados. Primeiro sobre o texto humorístico, que costuma ser satírico-crítico e pouco estável. A exemplo dos lundus e cançonetas gravados na primeira década do século XX pela Casa Edison, seu estilo se compõe

[10] *O Telephone*, n. 3, p. 26, 31 mai. 1878. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/737976/90. Acesso em: 16 jul. 2020.

[11] *Gazeta de notícias*, n. 73, p. 1, 15 mar. 1882; n. 100, p. 1, 9 abr. 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3434 e http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6798, respectivamente. Acesso em: 15 ago. 2022.

[12] *Gazeta de Notícias*, n. 345, p. 2, 11 dez. 1887; n. 246, p. 6, 3 set. 1889 e repetições.

[13] *Jornal do Brasil*, n. 96, p. 2, 13 jul. 1891. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_01/436. Acesso em: 16 jul. 2020.

[14] *O tempo*, n. 509, p. 2, 19 out. 1892. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/218731/1664. Acesso em: 16 jul. 2020. [Recorte fornecido por Rodrigo Alzuguir].

[15] *O Paiz*, n. 03941, p. 8, 19 fev. 1893. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/7111. Acesso em: 10 ago. 2020.

de textos fragmentados e quadras ou versos que, em versões diferentes, mudam de lugar, são eliminados ou acrescentados, provavelmente em resposta à recepção no calor da performance. Segundo, é que os atores-cantores, no caso das cançonetas, desenvolviam repertórios provavelmente com sua marca estilística. Um exemplo é o lundu *Isto é bom*, do repertório de Xisto Bahia, com gravações cujo único elemento estável é o mote "Isto é bom, isto é bom que dói!", com quadras possivelmente improvisadas no início, mas que foram sendo juntadas em performances sucessivas. No caso de *Isto é bom*, a menção a Xisto Bahia ocorre tanto na observação do cantor intercalada no meio do lundu ("Ai que saudades do Xisto Bahia!") quanto pela menção na versão impressa.

Esses dois aspectos apontam para uma característica da cena teatral no Rio de Janeiro. Os "sucessos" do teatro logo ganhavam uma partitura, geralmente para piano, ou canto e piano, para ser executada nos salões. Foi o que tipicamente aconteceu com *Isto é bom*, que, na versão em partitura, recebeu o título do primeiro verso de uma das suas quadras: *Iaiá, você quer morrer?* Na capa da partitura, constam as inscrições "Lundu", "Letra e música de Xisto Bahia", "Arranjo de XXX"[16].

A maioria dos indícios que garimpamos até agora aponta para a tendência da produção de Fábregas para o teatro, principalmente o teatro de revista e, sobretudo, de letras satíricas. Apenas em junho de 1893, aparecem três notas, duas no *Jornal do Brasil* e uma na *Gazeta de Notícias*, esta última provavelmente a que sugeriu que Augusto Fábregas pudesse ser o compositor da música de *O gondoleiro do amor*. Trata-se da coleção intitulada *Músicas populares*, cujos dois primeiros números (a cançoneta *Missa campal* e a barcarola *O gondoleiro do amor*) são anunciados a 20 e 29 de junho no *Jornal do Brasil*. Na primeira nota é explicitada a intenção do jornalista de publicar trechos que se tornaram populares nos teatros (Fig. 3):



MUSICAS POPULARES

Sob este titulo, deliberou o nosso illustre collega da imprensa Augusto Fabregas publicar periodicamente certos trechos de canto e musica que se tornaram populares em nossos theatros.

O primeiro numero consta da *Missa Campal*, cançoneta para piano e canto, elegantemente impressa e exposta á venda a 400 rs. o exemplar.

Fig. 3: Texto do anúncio da coleção *Músicas Populares* [no teatro][17]

No dia 29 de junho, o *Jornal do Brasil* anuncia, também na primeira página, agora numa seção intitulada apenas de "Músicas", tanto a notícia da venda, pela Casa Bevilaqua, de uma valsa de Ernesto Couto intitulada *Phrynéa* quanto do segundo número das músicas populares de Augusto Fábregas, exatamente a barcarola para piano e canto *O gondoleiro do amor*[18].

[16] Num estudo detalhado de quatro versões de *Isto é bom* / *Iaiá você não quer?*, chegou-se à conclusão de que o lundu se trata de uma música de tradição oral, onde apenas o refrão "Isto é bom" mantém a identidade da canção, sendo as estrofes intercaladas colocadas *ad hoc* e sem uma linha narrativa (ULHÔA, 2011: 86-94).

[17] *Jornal do Brasil*, n. 171, p. 1, 20 jun. 1893. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_01/3214. Acesso em: 16 jul. 2020.

[18] Reforçando a hipótese de que Augusto Fábregas foi apenas o editor da partitura de sucesso no teatro, transcrevemos, nesse e no próximo rodapé, o texto dos anúncios, de modo a deixar o leitor fazer uma leitura crítica

No dia seguinte, 30 de junho, a *Gazeta de notícias* replica o anúncio publicado no *Jornal do Brasil*, com o acréscimo de informações. A primeira delas é que a editora Bevilacqua enviou para divulgação apenas a valsa de Ernesto Couto. A segunda informação é que as músicas populares foram impressas numa "Imprensa Comercial". Como deve aparecer nas partituras o nome de Augusto Fábregas, o jornal informa que as mesmas (tanto a *Missa Campal* quanto *O gondoleiro do amor*) seriam "composição de Augusto Fábregas". O acréscimo do termo "composição" pode ter levado Alzuguir a inferir que a melodia teria sido do editor das músicas[19]. Este mistério só será resolvido quando for possível encontrar algum exemplar da coleção.

Uma última confirmação sobre a improbabilidade de atribuição de autoria de *O gondoleiro do amor* aparece no necrológio encontrado na HDB, onde não há nenhuma menção sobre a atuação de Augusto Fábregas como compositor. O texto completo sobre Augusto Fábregas está disponibilizado no banco de dados *Música em Periódicos Oitocentistas*[20], seguindo aqui alguns trechos:

> NECROLOGIA – […] Augusto Fábregas era um dos nomes mais populares do Rio de Janeiro, como **jornalista e escritor dramático**. […] Trabalhador infatigável, Augusto Fábregas empregava as suas horas vagas que bem poucas eram, em colecionar e dar a imprimir os seus **versos humorísticos**, cheios de imensa verve, trabalhados com esmero e muitos deles destinados ao teatro. / Foi assim que, quase sem interrupção deu-nos ele as suas apreciadas "Aparas", os seus hilariantes "Quadros vivos", publicados em dezembro do ano passado e ultimamente os "Monólogos" e "Cenas Cômicas". / Retirando-se da vida da imprensa, em que teve mais glorias que fortuna, abriu Augusto Fábregas uma **agência literária** na rua do Ouvidor e fez-se também editor, isto é, homem de negócio, como dizia. / **Editava tudo que lhe pudesse dar lucros, entre outras coisas, as "Músicas Populares**" (*O tempo*, n. 1011, p. 2, 25 dez. 1893, grifo nosso)[21].

Como mencionado no necrológio de *O tempo* e anunciado no *Jornal do Brasil*, Augusto Fábregas investe no mercado editorial, publicando uma coletânea de textos seus, assim como uma coleção de oito canções para canto e piano de sucessos oriundos do cenário teatral. A coleção completa das *Músicas populares* continha os seguintes títulos, na ordem de publicação: *Missa campal*; *O gondoleiro do amor*; *Laranjas da Sabina*; *Conquista dos talismans*; *Cavalleria rusticana*; *Los dos paraguas*; *O Thio Celestino* e *Abacaxi*[22].

---

dos mesmos: "O gondoleiro do amor, barcarola para piano e canto, é o **segundo número das músicas populares** de Augusto Fábregas" (*Jornal do Brasil*, n. 180, p. 1, 29 jun. 1893, grifo nosso). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_01/3252. Acesso em: 11 jul. 2020.

[19] Texto da matéria: "Da Imprensa Comercial recebemos também -- *O gondoleiro do amor*, barcarola e a *Missa campal*, cançoneta para piano, **composição** de Augusto Fábregas" (*Gazeta de notícias*, n. 180, p. 2, 30 jun. 1893, grifo nosso). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/8518. Acesso em: 5 set. 2021.

[20] Disponível em: http://musica-sec-xix.unirio.br/.

[21] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/218731/3414. Acesso em: 16 jul. 2020.

[22] *Missa campal*, pela letra, seria uma adaptação feita por Oscar Pederneiras para *En revenant de la Revue* de L. C. Desormes (Louis César Marchione, 15 dez. 1840, Berlim – 19 set. 1898, Paris). Em 1888, a peça é anunciada como cançoneta e também como polca (cf. *Gazeta de Notícias*, n. 268, p. 4, 25 set. 1888. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/14460. Acesso em: 4 set. 2021). Na internet é possível encontrar a capa da partitura de *En revanche* […], como marcha-canção criada por Paulus (1845-1908) em cerca de 1886; letra de Delormel & Garnier; Música de L. C. Desormes. Tanto a letra quanto a melodia são estampadas no cancioneiro de Mello Moraes Filho (1982 [1900]: 282 e 420). A gravação mais antiga encontrada é de Bahiano, aparecendo no selo do disco como marcha (Odeon 108.717, 1912) (Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26469/missa-campal. Acesso em: 4 set. 2021). Nirez nos lembrou de outras duas versões de *Missa Campal* de Lesorn (sic?): a primeira, Zon-O-Phone10.126, com Bahiano, de 1902; a segunda, Beka 48.463, com Artur Castro, de 1914.

As laranjas da Sabina – da revista *A República* (1890) de Artur Azevedo. Na discografia, a gravação mais antiga encontrada é com a atriz Pepa Delgado, acompanhada com piano (Odeon 40.350, 1906) (Disponível em:

Inicialmente, a venda de seus livros e partituras acontecia em diversas casas comerciais, além de seu escritório à rua Ouvidor 143 (1° andar). Posterior à sua morte, em novembro de 1897 e todo o ano de 1898, aparecem inúmeros anúncios das partituras, em outro endereço, à rua Luiz de Camões, 84, 2° andar[23]. A nossa hipótese é que provavelmente a viúva de Fábregas continuou a vender as partituras "elegantemente impressas".

Surge então a pergunta: de quem seria a autoria da melodia de *O gondoleiro do amor*? A partitura mais antiga que conseguimos encontrar inicialmente data de 1911. Na busca por outros indícios, fizemos uma nova garimpagem na HDB usando as palavras-chave "gondoleiro do amor" e "barcarola" tanto isoladamente quanto em combinação com "Castro Alves". Na investigação apareceram novos nomes de alguma forma relacionados com a trajetória de *O gondoleiro do amor*: a atriz italiana Marietta Aliverti (1820?-c.1900) e o compositor pernambucano Marcelino Cleto (1842-1920), ambos discutidos mais à frente. Também, no processo, pudemos examinar a publicação da melodia, hoje consagrada, de *Gondoleiro*, tão cedo quanto 1900. Mas, antes, alguns comentários sobre "barcarola", já que a denominação genérica aparece frequentemente ligada à canção.

2. Barcarola: gênero literário e gênero musical

A primeira designação de gênero de *O gondoleiro do amor* foi do próprio autor do poema, utilizando como um dos subtítulos o termo "Barcarola". Enquanto gênero literário, a barcarola ou "marinha", segundo Massaud Moisés (2004), foi cultivada desde a Idade Média – como "cantiga de amigo" – em Portugal e na Galícia, regiões voltadas para o oceano. A partir do Romantismo, passou a designar qualquer poesia "de caráter sentimental e melodioso, relacionado com o mar". Um exemplo representativo, ao lado de poemas como *Barca Bela* de Garrett e de dois outros com o título de *Barcarola* (de Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos), é justamente *O gondoleiro do amor*, de Castro Alves (2004: 52).

De fato, os versos relacionam aspectos físicos da musa inspiradora do jovem Castro Alves à temática do amor e do mar. Os olhos são negros e profundos como as noites sem lua no mar, mas ardentes o suficiente para dourar a fronte do gondoleiro do amor. Daí o poeta passa a descrever a voz da atriz, de canto harmonioso e suave qual cavatina (ária curta de ópera), análogo aos "beijos" da praia às ondas e destas ao vento. A seguir, o sorriso é comparado à rubra aurora depois das tempestades da vida. O ritmo das descrições é sensual e sugestivo, falando de rosa aberta com biquinhos, seios arquejantes, nudez

https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4909/laranjas-da-sabina. Acesso em: 5 set. 2021). Na coletânea *Cantares brasileiros* aparece a letra da cançoneta (p. 263), com poesia de Artur Azevedo e música de Francisco Carvalho. A melodia da mesma aparece na segunda parte do livro (p. 462).

Na Discografia ver também o dueto (Bahiano e Srta. Consuelo), intitulado *Dos paraguas* (Zon-o-phone X-598, 1903) (Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1004/dos-paraguas. Acesso em: 5 set. 2021).

As outras peças não foram encontradas, mas são todas provavelmente ligadas ao teatro musical, a deduzir pelo anúncio da coleção.

[23] *Gazeta da Tarde*, n. 142, p. 3, 25 nov. 1897. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/226688/16750. Acesso em: 11 jul. 2020. Anúncio se repete nas edições 146, 147, 149, 154, 156. 159, 164, 165, 168, 169, 173 em 1897 e durante todo o ano de 1898 (Edições 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 53, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 95, 98, 104, 108, 111, 115, 122, 126, 132, 134, 139, 143, 144, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 166, 167, 168, 172, 175, 179, 185, 186, 192, 193, 197, 200, 205, 207, 209, 214, 215, 216, 217, 223, 238, 239, 241, 242, 245, 246, 253, 258, 259, 263, 264, 267, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 293, 295, 308).

palpitante e depois ("no pensamento") o vagar, naufragar e perder-se langoroso do poeta, que, sendo gondoleiro, conduz o barco dos amores.

Em um estudo sobre a representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos, Edilane Moreira (2013) compara a escrita dos dois poemas intitulados *Barcarola* de Anjos e Castro Alves. Enquanto o primeiro nega a "percepção do amor como sinônimo de prazer sensual", para o último, "como gondoleiro do amor, o eu-lírico sugere que o mar é, na verdade, a própria mulher, seu corpo, no qual navega" (2013: 307). Imagine-se o escândalo que foi esta declaração explícita à figura conhecida da atriz portuguesa Eugênia Câmara, uma das paixões do poeta baiano.

Este e outros poemas feitos por Castro Alves eram recitados por ele em apresentações teatrais, sendo frequentemente ovacionado. Considerado o maior poeta da sua geração pelos seus contemporâneos, sua poesia era publicada nos jornais e declamada por toda a parte, tendo, especialmente a de temática social, como *Navio Negreiro*, "galvanizado" a sensibilidade da época[24].

O que temos, inicialmente, é o poema sendo declamado. No entanto, sua métrica com quadras de versos de sete sílabas (redondilha maior) e esquema de rima regular com assonância nos versos pares (abab ou abcb) é a mesma fórmula tradicionalmente utilizada para o canto desde a Idade Média ibérica trovadoresca. Adicionalmente, o termo "barcarola" na música remete a peças musicais que imitam ou sugerem as canções tradicionais dos gondoleiros de Veneza.

Segundo o verbete do *Grove online*, há menções a músicas identificadas como barcarolas desde o século XVIII, mas a maioria das peças conhecidas no repertório de concerto é do século XIX. Caracteristicamente em compasso binário composto e ritmo cadenciado lembrando o movimento do barco, o exemplo mais representativo do gênero é a barcarola do segundo ato da ópera *Os Contos de Hoffmann* (1881), de Offenbach[25]. Com o sentido de canção, o termo barcarola aparece nos jornais brasileiros, tanto nos romances de folhetim quanto em anúncios de apresentações no teatro[26].

Usando a classificação genérica de "barcarola", apenas cinco anos após a publicação do poema, *O gondoleiro do amor* foi arranjado para duas vozes e piano por Marcelino Cleto Ribeiro Lima (1842-1920), como mostra a cópia manuscrita da peça, usando o subtítulo do poema original *A dama negra*, encontrada no acervo do Instituto Ricardo Brennand, da qual mostramos a primeira folha (Fig. 5). Observe-se na partitura o início anacrústico, para permitir uma adequação prosódica. Aqui o próprio compositor resolveu a divisão da letra, fazendo coincidir as sílabas tônicas dos versos com a cabeça dos tempos do compasso musical. Os traços estilísticos da barcarola são mantidos, como o compasso binário composto e a condução rítmica de cada tempo, que aproxima este compasso da forma básica de

[24] Nos dizeres do historiador Antonio Souto Maior (1968), citado no verbete da Wikipedia sobre a biografia e crítica de Castro Alves. Artigo com referências em grande parte on-line, é uma fonte confiável para iniciar a busca bibliográfica sobre o poeta. (Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Castro_Alves. Acesso em: 12 ago. 2021).

[25] Uma consulta por "barcarola", no portal de periódicos da CAPES, resgata dezenas de partituras de barcarolas, grande parte da Biblioteca do Congresso norte-americano. Restringindo a pesquisa a partir de 1800, a mais antiga é de 1855, *La notte¨bella* (Guglielmo).

[26] Nos periódicos brasileiros do século XIX, são anunciadas apresentações de barcarolas inseridas em óperas, em geral no segundo ato, como as barcarolas de *Salvador Rosa*, de Carlos Gomes (em 1874), e do *Baile de máscaras*, de Verdi. Também aparecem anúncios de apresentações de tais peças de autores diversos, seja de obras originais (como a barcarola de Rubinstein, de 1886 ou de Alfredo Bevilacqua, de 1890, por exemplo), seja de obras inspiradas em peças existentes (como a *Grande fantasia* com variações sobre os motivos da barcarola do *Elixir de Amor*, de Donizetti, composta por Thalberg, executada por A. Bevilacqua, ainda em 1860).

acompanhamento da valsa. Também se observa a presença de uma linha melódica ondulada, onde o desenho dos motivos lembra o movimento fluido de ondas.

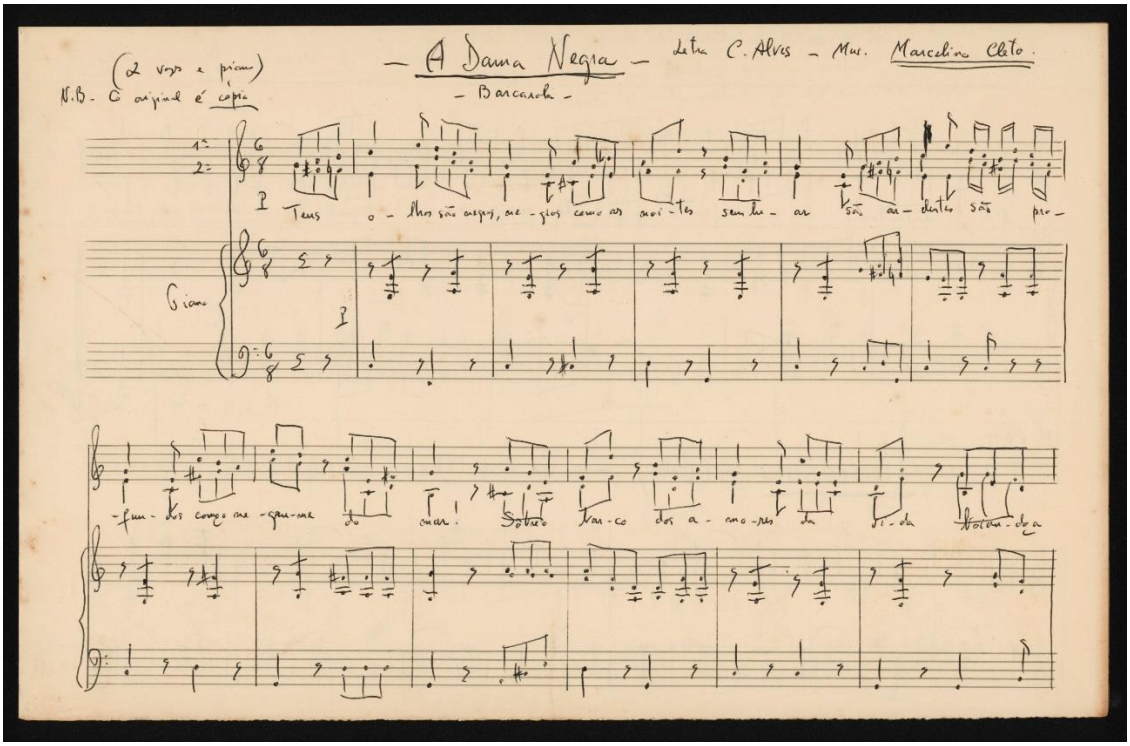

Fig. 5: Barcarola para duas vozes e piano, letra C. Alves; música Marcelino Cleto (1875).
Fonte: Manuscrito do Pe. Diniz de 1967, Instituto Ricardo Brennand[27].

A versão de Marcelino Cleto é claramente destinada à performance por músicos letrados, tendo sido apresentada no Theatro Escola Dramática na cidade de Recife, em benefício do clarinetista Antonio Martins Vianna. A peça está incluída no 3º ato do espetáculo:

> Barcarola, música do maestro Marcelino Cleto, e poesia do grande poeta brasileiro, Castro Alves; cantada pela Exma. Sra. D. Joaquina Margarida de Saboya e o insigne tenor o Sr. Egídio Marinho Cesar[28].

Ao comparar esse dueto escrito por Marcelino Cleto e a melodia reproduzida na coletânea de Júlia Mendes, emerge uma diferença fundamental. A escrita na última é silábica, ou seja, com as palavras sendo articuladas com uma nota por sílaba, enquanto, na música de Cleto, alguns trechos são melismáticos, ou seja, com indicações para os cantores ornamentarem certas sílabas ("Teus", de "Teus olhos", logo no início e os dois verbos "são" em "são ardentes, são profundos"). A performance silábica é uma característica da execução musical por cantores populares de música de tradição oral tradicional. Muitas vezes, a

[27] Conforme informações de Wheldson Rodrigues Marques, que gentilmente nos atendeu no Instituto Ricardo Brennand, há várias partituras de Marcelino Cleto naquele acervo. Entre elas, uma coletânea manuscrita produzida por Pe. Jaime Diniz em 1967, com as seguintes obras: *A Dama Negra* (que se trata propriamente da barcarola com letra de Castro Alves); *Ambrosina* (valsa, trecho); *As Rosas de Maio* (polonesa, trechos). Agradecemos a indicação sobre o acervo do Pe. Diniz a Paulo Castagna, Fernando Lacerda e José Amaro Santos.

[28] *Diário de Pernambuco* n. 53, p. 4, 6 mar. 1875. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_05/12308. Acesso em: 19 ago. 2021.

composição da melodia é desconhecida e, na maioria das vezes, quando é transmitida oralmente, a cada performance a melodia pode ter algumas variações. No entanto, ao ser escrita, como aconteceu com a versão de *O gondoleiro do amor* publicada na coleção de *Músicas populares* editada/anotada por Augusto Fábregas, a canção permanece congelada pela notação musical. Ou seja, continua a questão da autoria. Como surgiu a melodia conhecida ainda hoje de *O gondoleiro do amor*?

Uma possibilidade a explorar está relacionada à prática de Castro Alves de declamar enfaticamente seus poemas nos teatros, inclusive a barcarola *O gondoleiro do amor*. Em 1891, dois anos antes da publicação da canção em partitura, a atriz-cantora Marieta Aliverti aparece interpretando a canção[29]. Quem sabe não tenha sido ela quem, a partir da interpretação do poema, passou da declamação ao canto? Trata-se apenas de uma hipótese artística, não de todo improvável, considerando a "audácia" da italiana nas palavras de Souza Bastos[30].

Fazendo o caminho inverso da melodia como aparece na versão de 1911 (Fig. 1) e tentando visualizar como seria a notação de uma interpretação recitada de *O gondoleiro*, vemos que a ideia não é de todo descabida. Trata-se de uma transcrição experimental meio "concretista" e ligada à declamação trágica, como comentada por João Caetano dos Santos (1956) nas suas *Lições dramáticas*[31]. Não a fala do cotidiano, mas o modelo de discurso inflamado de Castro Alves, que eletrizava as plateias oitocentistas, seja nos teatros, seja a partir dos balcões à beira de rua, seja nos saraus domésticos[32]. Convidamos o(a) leitor(a) a exercer sua imaginação histórica tentando visualizar/escutar mentalmente uma possível declamação exaltada do poema (Fig. 6). O tamanho dos caracteres representa a curva de altura/intensidade da entoação.

O certo é que *O gondoleiro do amor* passou a integrar o repertório da atriz Marietta Aliverti. Em nenhuma das notícias sobre a apresentação da barcarola há qualquer menção sobre a autoria da música. Por isso, aventamos a hipótese de que, com a "voz e audácia" da artista talentosa, que passou de corista em 1882 a atriz no ano seguinte, substituindo um papel importante sem ensaios, seguida da estreia como atriz-cantora de ópera cômica poucos anos depois, Aliverti possa ter criado para si uma melodia, quando incorpora a barcarola no seu repertório na década de 1890.

[29] Em 15 jul. 1891 são anunciadas as estreias da comédia burlesca em verso *À unha!*, original de Augusto Fábregas e da apresentação de Marietta Aliverti cantando a barcarola *O gondoleiro do amor* (*O Tempo*, n. 56, p. 2, 15 jul. 1891). Performances de *O gondoleiro* pela atriz-cantora se repetem até 1894 (*O Paiz*, n. 4295, p. 6, 9 fev. 1894).

[30] Segundo Souza Bastos (1898: 592), Marietta Aliverti, nascida em 1802 [sic? 1820?], italiana, chega ao Brasil com o marido músico em 1880. Em 1882 começa a trabalhar como corista para a empresa Heller e posteriormente na companhia de Esther de Carvalho. "Tinha voz e audácia como poucas. Dum momento para o outro, sem ensaios, substituía qualquer das primeiras atrizes. Assim fez na D. Juanita [em 1883, na Cia de Souza Bastos], substituindo de improviso a Manzoni, o que lhe valeu uma ovação e um primeiro ordenado". Em 1888 estreia como atriz-cantora na ópera cômica *Boccaccio*, no Teatro Santana (*O Paiz*, n. 1265, p. 4, 24 mar. 1888). Na década de 1890, incorpora *O gondoleiro do amor* ao seu repertório. Em maio de 1900, há uma nota do seu retorno, gravemente enferma, para a Itália (*A Notícia*, n. 114, p. 2, 17-18 maio 1900).

[31] No livro é reproduzido texto publicado no *Jornal do Commercio*, n. 10, p. 2 de 10 jan. 1863 (Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/4757. Acesso em: 21 nov. 2021).

[32] Ver matéria sobre o poema recitado do balcão do jornal logo após o término da guerra do Paraguai, à p. 2, seção Diário do Rio, no *Diário do Rio de Janeiro* em sua edição n.º 63, de 5 mar. 1868 (Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/22966. Acesso em: 5 set. 2021).

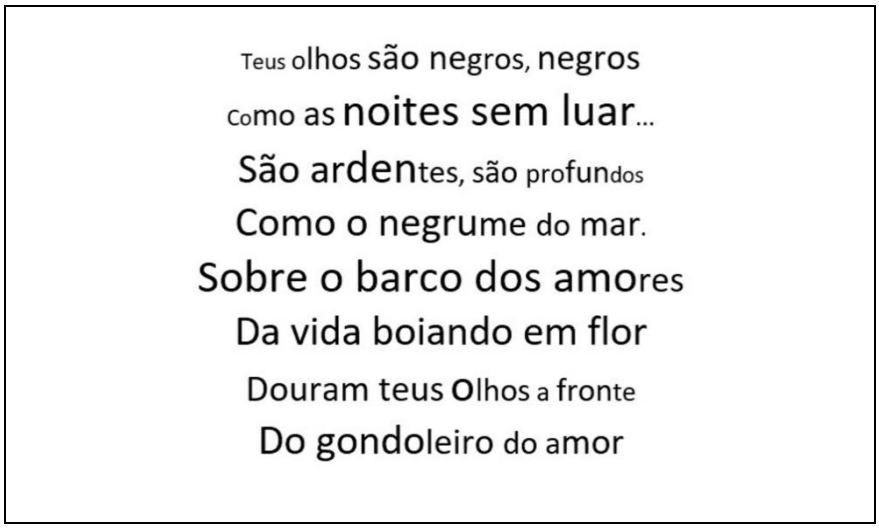

Fig. 6: Hipótese de declamação exaltada de *O gondoleiro*.
Fonte: elaboração própria[33].

3. Repertório de Castro Alves que recebeu melodias "anônimas"

A melodia de *O gondoleiro do amor*, como cantada no início do século XX, era conhecida desde o século anterior, tanto que, mesmo antes de Júlia de Brito Mendes a ter publicado em 1911, ela aparece na modinha *A concha do amor* (1904); na realidade, um conjunto de versões identificadas por este título ou pelo primeiro verso, "Numa conchinha de prata"[34]. A melodia também é cantada como um complemento de um discurso intitulado *Paraná*, gravado por Cadete para a Casa Edison em 1906 (Odeon R 10.232)[35].

Como já observara Ary Vasconcelos, os poemas de Castro Alves foram muito utilizados pelos seresteiros. De fato, só no *Repertório do trovador popular* de 1882, sete dos poemas listados, incluindo *O Gondoleiro*, são de Castro Alves[36]. Baptista Siqueira, já na primeira edição do *Modinhas do passado*, traz três exemplos do que chama de "Modinhas de compositores anônimos", para versos de Castro Alves (*O coração*, *Adormecida* e *Vamos, Eugênia, fugindo*, nas páginas 151, 154 e 159 da edição de 1956,

[33] O(a) leitor(a) pode estar pensando por que não utilizamos aqui a notação preconizada por Luiz Tatit nos seus estudos da canção. O motivo é que o linguista e músico lida com o que chama de "tensividade" entre letra e melodia, enquanto aqui o foco é a performance, ou seja, como a declamação exaltada poderia ensejar a criação gradual de uma melodia.

[34] Trata-se de uma paráfrase em todos os sentidos, não só em relação à música, que é basicamente a mesma, como também à disposição estrófica da letra e imagens poéticas. O registro fonográfico foi feito por Mário Pinheiro, para a Casa Edison (Odeon 40.080), e está disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1398/a-concha-do-amor. Acesso em: 20 ago. 2021.

[35] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/3156/parana. Acesso em: 28 nov. 2021.

[36] A notícia de 1882 da brochura intitulada *Repertório do trovador popular* fala de uma coleção de modinhas, recitativos, lundus, romanzas, cançonetas, barcarolas e trechos de operetas, compilados por "um amador dos ditos e provavelmente tocador de violão em serenatas" (*Gazeta de Notícias*, n. 331, p. 2, 28 nov. 1882). A integral da coletânea foi republicada em 1888 no *Almanak do Jornal do Agricultor*, onde podem ser consultados os poemas de Castro Alves que serviram de letra para canções seresteiras. Ver *A canoa fantástica* (p. 152); *A hebrea* (p. 68); *Dalila* (p. 78); *Maria* (p. 136); *O bandolim da desgraça* (p. 132); *O gondoleiro do amor* (p. 148) e *O laço de fita* (p. 100) (*Almanak do Jornal do Agricultor*, Rio de Janeiro, ed. 00001, 1888. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/706353/46. Acesso em: 7 set. 2021).

respectivamente)[37]. Os versos heptassílabos (redondilha maior) ou mesmo decassílabos são comuns no cancioneiro popular, principalmente os primeiros, como já mencionado.

Em relação a *Vamos Eugênia, fugindo*, Siqueira comenta apenas que se trata de poesia intitulada *Sonho de Boemia*, do livro *Hinos do Equador*, de Castro Alves. A melodia é muito semelhante, mas não igual, a duas gravações feitas por Mário Pinheiro, a primeira em 1906, com o título *Eugênia* impresso no selo do disco Odeon (40611), anunciada como *Vamos Eugênia* no início do fonograma; a segunda na mesma versão gravada com o título de *Vamos Eugênia* em 1910, já para a Victor Records (99721, matriz C9213).

Em relação a *O gondoleiro do amor*, Baptista Siqueira traz a melodia com a adequação da letra a partir da versão de Júlia Mendes (ed. 1979: 248-249). Adicionalmente, não coloca qualquer atribuição de autoria no cabeçalho da canção, apenas a observação no rodapé, mencionada acima, de a música "constar" como sendo de Fábregas. Isto nos leva a pensar que o musicólogo, não estando seguro sobre a autoria da canção, poderia estar considerando *O gondoleiro* como mais um exemplo de "Modinhas de compositores anônimos". Na bibliografia consultada por Baptista Siqueira está a coletânea de Mello Moraes Filho, publicada inicialmente em 1900, intitulada *Cantares Brasileiros*, como vemos a seguir.

Sobre melodias para *O gondoleiro do amor*, Hans Jurgen W. Horch, na *Bibliografia de Castro Alves* (1960: 103-104), informa sobre uma "música popular" reproduzida por Melo Morais Filho na parte musical do livro *Cantares Brasileiros* (edição de 1900) e outra "melodia popular, diferente da primeira, recolhida por Aurides Magalhães e publicada no *Jornal de Ala*, Bahia, 1936, Ano 1, n. 2, p. 104." Ambas as versões foram reproduzidas no catálogo da *Exposição Castro Alves*, de 1957, p. 268 e 269, respectivamente. A seguir são mencionadas outras versões com autoria da canção, entre elas a já comentada versão do livro de Júlia Brito Mendes de 1911[38].

As versões da "música popular" e da "melodia popular, diferente da primeira" são emblemáticas de uma outra questão relacionada com *O gondoleiro*: o compasso binário composto, típico da barcarola, ou a versão num ternário simples, como aparece frequentemente nas interpretações seresteiras. Uma consulta às partituras fac-similares no Catálogo, as quais não possuem qualidade de imagem suficiente para serem reproduzidas aqui, mostra a versão de 1900 exatamente como impressa por Júlia Mendes, porém sem a letra e sem atribuição de autoria da música, enquanto a versão de 1936 trata-se exatamente da mesma melodia, apenas transposta para a tonalidade de Dó e no compasso ternário. Ou seja, há uma relativa estabilidade da melodia, provavelmente por ter sido anotada a partir da performance teatral, enquanto a notação rítmica e a mudança de tonalidade confundiram a organização do catálogo de 1957.

Na coletânea *Cantares brasileiros*, *O gondoleiro do amor* é anotado com melodia e letra, aparecendo com a indicação de "Barcarola", poesia de Castro Alves e "música de ***"[39]. Peculiar a atribuição com uma reticência para a composição da música. Aparentemente, Mello Moraes Filho escolheu indicar assim o desconhecimento da autoria da música. No cancioneiro, isto aparece algumas vezes, quando a

[37] Agradecemos a Mário Seve a confirmação da comparação sobre as modinhas de compositores anônimos entre as duas edições.

[38] Agradecemos a Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo) a indicação da *Bibliografia de Castro Alves* e o envio das páginas referentes a *O gondoleiro do amor*, que nos permitiram acrescentar mais evidências para corroborar a hipótese sobre a criação da melodia da modinha.

[39] Aqui é utilizada a edição de 1982 publicada pelo governo do estado do Rio de Janeiro.

poesia é de autoria conhecida. Por exemplo, dois poemas, do "ultrarromântico" Alvares de Azevedo, colocados em música por algum artista ou "curioso" (1982: 22)[40]. Para os casos em que a autoria da letra é desconhecida, as indicações são de "antiga e anônima" ou "popular e anônima", como a modinha *Perdão Emília* (1982: 142).

Tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1853, vindo da Bahia, Mello Moraes Filho conhecia tanto o repertório de modinhas, lundus e recitativos quanto a maioria dos autores das letras e músicas por ele compiladas e publicadas em 1900[41]. Entre os compositores, nenhuma menção a Fábregas. Apenas a letra de *Fandaguaçu* como cançoneta de Augusto. Ou seja, mesmo se Mello Moraes tivesse conhecimento da publicação da coleção *Músicas Populares*, impressa em 1893, não reconhecia Augusto Fábregas como compositor.

4. Transmissão e transcrição

Nas seções anteriores, foi possível observar alguns aspectos relacionados com a transmissão oral e escrita na canção. Canções populares, cantadas "de ouvido", são na sua maioria silábicas e apresentam gestos bem próximos da linguagem falada; utilizam uma tessitura média (a versão anotada por Júlia Mendes passa a maior parte do tempo no âmbito de uma oitava, ultrapassada apenas em uma nota no trecho culminante), com melodias curtas e padrão regular. Por outro lado, a versão culta de Marcelino Cleto exige certa atenção do intérprete, que deve atender às especificações artísticas do compositor. No caso de *O gondoleiro do amor*, nas versões gravadas em disco, estamos lidando com o primeiro tipo de canção, que Vicente Salles (2005) chama de modinha de rua, ou seja, canções incorporadas ao repertório seresteiro, de autoria conhecida ou não. A trajetória da canção pode ser acompanhada por meio da discografia. Para proceder à sua análise, no entanto, é necessário transcrever as várias performances gravadas selecionadas. Portanto, dada a importância da transcrição como etapa preparatória tanto da análise quando para demonstração nos textos musicológicos, consideramos pertinente rever a questão antes de discutir a trajetória da canção.

Como mencionado em apresentação on-line para o XIV Congresso da IASPM-AL (Associação Latino-Americana para o Estudo da Música Popular)[42], a análise musicológica acontece por etapas, desde a preparação das amostras com trechos sonoros a serem examinados, seu processamento por meio de algum tipo de registro que documente, nem que seja de forma esquemática o evento sonoro, até sua análise e posterior interpretação. Em alguns casos, o musicólogo seleciona trechos de uma partitura; em outros, como acontece aqui, há a necessidade de transcrever o material a ser analisado ou processá-lo através de algum *software*. A análise é então feita a partir da notação convencional ou da leitura de um espectrograma.

[40] *Anjos do mar* (MORAES FILHO, 1982: 54) e *Se eu morresse* (MORAES FILHO, 1982: 126).

[41] Daí a familiaridade de Mello Moraes com Xisto Bahia, do qual menciona uma dezena de composições, além de algumas peças, entre elas *Isto é bom*, classificadas como sendo do "repertório" do ator e músico baiano.

[42] Disponível em: https://youtu.be/2um-WSmE8ho. Acesso em: 23 nov. 2022.

A noção de transcrição, como apresentada no *Grove Music Online*, lida com três perspectivas, todas elas relacionadas à notação musical: (1) no mundo da música de concerto; (2) na etnomusicologia (ELLINGSON, 2020 [2001]: on-line); e (3) nos estudos de jazz (TUCKER; KERNFELD, 2020 [2003]: on-line).

No âmbito da música de concerto, transcrição (assim como também a categoria arranjo) significa a adaptação de uma obra musical (que permanece na sua essência), de uma formação instrumental para outra[43]. No meio acadêmico brasileiro, o termo transcrição aparece como palavra-chave principalmente em dissertações de mestrado ligadas à reconstrução para violão de peças originalmente escritas para outros instrumentos[44]. Mas os termos "reelaboração" e até mesmo "arranjo" têm sido utilizados com frequência, dado que, além de adequarem a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, há, muitas vezes, uma transformação mais profunda de alguns dos seus elementos[45].

Na transcrição etnomusicológica, conforme síntese já mencionada de Ter Ellingson (2020 [2001]), música ou é anotada a partir de uma performance ao vivo ou gravada, ou é transcrita por meio de meios eletrônicos ou mecânicos. A distinção faz referência ao texto clássico de Charles Seeger (1958), entre notação prescritiva (como um recurso mnemônico das regras estilísticas básicas para conhecedores e praticantes de determinado gênero musical) e notação descritiva (onde ficam visíveis todos os detalhes do espectro sonoro possíveis). Ellingson, ao falar em transcrição (descritiva), está se referindo ao Melógrafo experimentado por Charles Seeger. Nos dias atuais, é preciso também mencionar softwares como o Sonic Visualiser (SV)[46].

Nos estudos de jazz, é consenso que a transcrição facilita tanto o processo de análise (onde o músico aprende a linguagem jazzística) quanto a performance. Uma conclusão pertinente sobre o assunto que merece destaque é de que, "quanto mais o transcritor se move em direção de precisão e acuracidade, tanto mais ele(a) se distancia da partitura que possa eventualmente ser usada numa performance" (TUCKER; KERNFELD, 2020 [2003]: on-line).

Estudos que se aprofundam na prática contemporânea de transcrição, tanto em etnomusicologia e estudos da música popular quanto no jazz, são revistos a seguir – entre eles, o artigo de 2016 para o periódico *Music Theory Online*, onde René Rusch, Keith Salley e Chris Stover comentam que a transcrição deve ser entendida como uma forma de interpretação ([1.5]), e o texto organizado por Jason Stanyek (2014) e publicado na revista *Twentieth-Century Music*. Como veremos, na síntese dos textos

[43] Bia Paes Leme (2007), ao discutir a transcrição de Guerra-Peixe para uma canção do *Guia Prático* de Villa-Lobos, define arranjo como "um trabalho que, partindo de uma canção – melodia ou melodia/harmonia –, envolve definição de forma, composição de introdução, intermezzos, coda, (re)harmonização, criação de contracanto e outros procedimentos" (p. 36). Transcrição seria, simplesmente, a "adaptação feita com base em partitura existente" (p. 36-37). Nesses termos, ela conclui que, apesar de as duas partituras examinadas serem identificadas como arranjo, apenas o original de Villa-Lobos estaria adequado, enquanto a produção de Guerra-Peixe deveria ser considerada uma transcrição.

[44] Busca por palavra-chave "transcrição" no *site* https://www.amplificar.mus.br/. Acesso em: 19 jul. 2021.

[45] Por exemplo, as sonatas de Scarlatti escritas originalmente para cravo sendo transcritas ou arranjadas para o violão de oito cordas. Para o violonista Nicolas Barros, que se propôs a adaptar as peças onde Domenico Scarlatti experimentou todo tipo de procedimentos técnico-expressivos para o cravo, o empreendimento foi muito além de um ajuste de notação, por requerer não somente uma análise da linguagem musical própria do barroco instrumental italiano, como um conhecimento profundo da técnica instrumental no violão de afinação estendida (com a primeira corda afinada em A3). Neste caso, o violonista interfere no material musical do século XVIII à maneira do arranjador na música popular do século XX (Ref. defesa de tese de prof. titular da UNIRIO, de Nicolas de Souza Barros, com o título de "Affordances e novos protocolos de arranjo aplicados a 100 Sonatas de Scarlatti" [2018]).

[46] Em 2022 na sua versão 4.5.1. Documentação, *download* e *plugins* do SV podem ser encontrados em: https://www.sonicvisualiser.org/. Ver Cannam, Landone e Sandler (2010).

apresentados a seguir, a transcrição vai depender das questões sendo investigadas e dos objetivos de cada proposta[47].

Em um projeto de transcrição de um solo de jazz por Sonny Rollins[48], Rusch, Salley e Stover (2016) chegaram à conclusão de que (1) as transcrições de jazz servem simultaneamente a propósitos descritivos e prescritivos; (2) as transcrições refletem as necessidades estratégicas do analista e do público-alvo; (3) as transcrições são atos interpretativos que contêm traços da experiência individualizada de objetos acústicos[49].

Qualquer empreendimento teórico ou analítico musical seria menos sobre um movimento em direção a uma descrição "objetiva" e essencial de um enunciado musical do que sobre sua *experiência* (ênfase dos comentadores)[50]. Segundo o trio de jazzistas, a transcrição é um ato analítico que diz tanto sobre o conhecimento da pessoa que a realiza quanto sobre a música sendo anotada. Para eles, a transcrição deve sempre ser entendida como uma forma de *interpretação* (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016: on-line, § 1.5).

Comentam ainda que algum tipo de registro da performance sendo analisada é necessário para permitir sua análise, mas sempre considerando seus objetivos. E, finalmente, que

> Uma transcrição, como qualquer forma de notação musical, deve normalmente ser pensada como um auxílio visual – um acessório à música, não um substituto para ela – independentemente do tipo de música, a identidade do transcritor, o propósito da transcrição, ou as técnicas envolvidas no ato da transcrição (RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016: on-line, § 1.14).

Há que se considerar que os três autores do artigo para *Music Theory Online* estão afinados com a musicologia contemporânea, que considera a partitura como um "roteiro" à maneira da prática teatral[51]. Ou seja, apesar de toda a polêmica em torno da fetichização da partitura, o texto continua importante, afinal é a voz do compositor/autor, que os músicos/atores atualizam, com maior ou menor interferência dependendo do gênero musical/teatral.

A importância da notação foi enfatizada por Jason Stanyek no fórum on-line sobre transcrição organizado por ele e publicado pela revista *Twentieth-Century Music* em 2014. O artigo faz uma revisão detalhada da literatura existente, como uma discussão do simpósio pioneiro de 1964 na Sociedade de Etnomusicologia norte-americana (SEM), além de trazer novos depoimentos sobre o assunto. A seguir, destacam-se alguns dos pontos considerados pertinentes.

---

[47] Agradeçemos a Cliff Korman a indicação desses dois textos.

[48] *All the Things You Are*, Faixa 2 do lado A do álbum *Sonny Meets Hawk!*, com Coleman Hawkins e Sonny Rollins (Saxofone Tenor); Bob Cranshaw (baixo); Roy McCurdy (bateria) e Paul Bley (piano). Buscar a 5:14 minutos da gravação (Disponível em: https://youtu.be/bOPjzQg4FuM. Acesso em: 26 jul. 2021).

[49] Os autores incluem no seu referencial teórico tanto a discussão clássica sobre transcrição de Seeger quanto a posição do compositor e teórico Benjamin Boretz (n. 1934-), que discute sobre a atribuição de significado musical, gerado ao mesmo tempo por meio da experiência dos músicos e encontrado nas características do próprio objeto artístico (Cf. BORETZ, 2003). Qualquer empreendimento teórico ou analítico musical seria menos sobre um movimento em direção a uma descrição "objetiva" e essencial de um enunciado musical do que sobre sua experiência (ênfase dos comentadores).

[50] Ver Boretz (2003).

[51] Outro exemplo dessa tendência, no mesmo periódico, é o artigo de Cook (2001), traduzido para o português por Fausto Borém e publicado na *Per Musi* em 2006.

Inicialmente, algumas observações sobre o simpósio sobre transcrição e análise publicado em 1964. Na ocasião, quatro dos grandes etnomusicólogos da época fizeram transcrições de uma mesma performance de uma música do sudoeste da Namíbia[52]. Os pesquisadores e Charles Seeger, o moderador da sessão, chegaram a várias conclusões. Dentre elas, é pertinente a observação de Robert Garfias sobre as limitações do ouvido humano atribuindo à transcrição uma função importante no limite da percepção (STANYEK, 2014: 102)[53]. Este comentário, adicionado à reflexão do próprio Stanyek, de que a "transcrição é também uma performance [interpretação] específica" (2014: 108), dialoga com a comparação das transcrições de várias versões de *O gondoleiro do amor*.

O Simpósio de 1964 é considerado por Stanyek como um "monumento" à transcrição musical, o que Seeger chama em seu relatório de "documentação visual de uma gravação". É relevante revisitar as observações feitas por Charles Seeger, que, na conclusão do seu relatório, menciona três tipos de documentação da prática musical disponíveis para o pesquisador em música: as "técnicas de estudo contextual" (descrição etnográfica), desenvolvidas pela antropologia, especialmente no caso de músicas tribais; "a documentação aural por gravação de som" (gravação etnográfica); e o que chama de "documentação visual da gravação de som" ou "documentação textual" (notação descritiva ou prescritiva), ainda pouco desenvolvida naquele momento. Comenta sobre a representação gráfica (uma linha com o contorno melódico) da parte da voz feita por Garfias e como, mesmo usando aparelhos (como o melógrafo), o resultado era insuficiente no tocante às informações registradas. No entanto, continua, havia também limitações da "notação convencional", concebida para anotar (apenas) os dados textuais da música artística ocidental. Assim, a sugestão de Seeger era que os pesquisadores usassem uma combinação das duas técnicas (SEEGER, 1964: 277).

Deste nosso ponto de vista, no início da segunda década do século XXI, a transcrição se tornou bem mais fácil com o uso de novas tecnologias de informática, algumas delas de acesso livre. Programas de gravação multipista e edição de áudio, como o Audacity[54], permitem filtragens, além de manipulações diversas de tempo e de frequência do fragmento sonoro, que nos propiciam melhor compreensão do objeto. Também estão disponíveis programas de análise do som, como o Sonic Visualiser[55], desenvolvido na Universidade de Londres (Queen Mary), que nos permite visualizações diversas de um mesmo fragmento sonoro: o pesquisador pode hoje verificar detalhes específicos, como ataques ou corte de notas, ornamentações melódicas ou timbrísticas. Representando a gravação num gráfico de forma de onda ou num espectrograma, o programa permite marcações temporais bastante precisas, o que enseja uma "microescuta" do material. Os espectrogramas apresentam a distribuição de harmônicos ao longo do tempo, com cores mais intensas indicando maior proeminência de determinada

[52] Sessão organizada por Nicholas M. England para a reunião anual da SEM, em nov. 1963, com a participação de Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinski, Georfe List e Willard Rhodes (2001). A gravação pode ser escutada no *link*: https://cdn.ymaws.com/www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/Journal_MMA/atm_67-154_Hukwe.wav (Acesso em: 17 jul. 2021). As transcrições e o relatório estão disponíveis em artigos separados via JSTOR: Garfias (1964); Kolinski (1964); List (1964); Rhodes (1964); Seeger (1964).

[53] Ver referências na Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Just-noticeable_difference#Music_production_applications. Estudos conduzidos especialmente na psicologia da música concluíram que: (1) o ouvido humano só percebe amplitudes superiores a um decibel (1 dB); (2) a percepção de alturas depende do seu conteúdo de frequência. Por exemplo, abaixo de 500 Hz, o limite da percepção é de cerca de 3 Hz para ondas senoidais e 1 Hz para tons complexos.

[54] Ver informações sobre o Audacity no *link*: https://www.audacityteam.org/.

[55] Já na versão 4.5.1, o Sonic Visualiser pode ser baixado em: https://www.sonicvisualiser.org/.

frequência, e todos os harmônicos associados no instante analisado, o que nos ajuda a localizar ataques e avaliar como se comporta, por exemplo, o vibrato de um intérprete. Ferramenta importante são as marcas audíveis que podem ser colocadas sobre o áudio original – técnica conhecida como *tapping*. Tais marcas nos ajudam, auditivamente, a delimitar compassos e marcar o perfil rítmico de uma melodia.

No caso dos registros em 78 rpm, estamos tratando com material sonoro de certa complexidade resultante do processo de mixagem próprio do antigo sistema, com todos os instrumentos e a voz reduzidos ao mesmo canal, se misturando numa massa sonora difícil de tratar. O que remedia um pouco a situação é que a voz é sempre privilegiada, sempre colocada no primeiro plano, o que nos permite inferir, guiados pela audição atenta, que elementos do espectrograma dizem respeito ao intérprete de fato.

Consideramos que nossa contribuição para a musicologia se alinha aos estudos da música popular, onde o estudo de trechos selecionados de performance gravada acontece com o auxílio da transcrição, usando uma combinação de notação convencional e imagens espectrográficas, tendência adotada neste texto. A seguir, passamos a analisar as versões selecionadas de *O gondoleiro do amor*.

5. Fontes gravadas

Os registros em disco do *O gondoleiro do amor* atravessam todo o século XX, desde o primeiro registro em 1902, pelo Bahiano, passando por algumas versões mais modernas em LPs das décadas de 1970 e 1980 (Maria Lúcia Godoy, Inezita Barroso, Francisco Petrônio, entre outros), chegando mesmo a versões mais recentes em vídeo disponíveis no YouTube (Mazinho Quevedo e Adrielli). Fazemos aqui uma reflexão sobre as transformações que se operam na barcarola tomando como objeto o conjunto dos registros disponíveis das versões gravadas em 78 rpm, que cobre praticamente um período de 60 anos desde Bahiano até a versão de Tonico & Tinoco em 1960 – ainda no antigo formato, embora o LP já circulasse pelo Brasil há pouco mais de uma década[56].

Presumimos que a canção apresentava circulação relativamente intensa, pelo menos desde a sua edição em 1893 – em apresentações teatrais e provavelmente nos saraus domésticos do Rio de Janeiro. A partir do início da gravação mecânica nos primeiros anos do século XX, diversos registros são realizados, revelando a popularidade da canção. Bahiano gravou duas versões em 1902 e 1903 – infelizmente tais registros ainda não foram encontrados (Zon-o-phone 10013 e X-1037). Em 1904, Mário Pinheiro grava *A concha do amor* (Odeon 40.080), canção que utiliza a mesma melodia do *Gondoleiro*. Em 1906, Cadete toma a melodia emprestada para cantar as quadras que se seguem ao discurso político com o título de *Paraná* (Odeon R10232). Consta também gravação não localizada de Luiz Freitas em 1912 (Columbia R B-215), provavelmente com distribuição semelhante ao registro de Mário Pinheiro de 1909, com todo o poema gravado nos dois lados do disco. E ainda teremos em 1916 uma segunda versão de Arthur Castro – também uma lacuna na discografia (Gaúcho R 1477). Comentamos os registros disponíveis a seguir.

A barcarola apresenta uma fraseologia organizada em dois períodos de 16 compassos, cada segmento correspondendo a uma estrofe do poema. Dessa forma, as estrofes se agrupam duas a duas, em cada uma das versões, para formarem todo o contorno musical: [AB], [CD], [EF] etc. A estrutura musical

[56] Após 1960, a canção permanece estável. Procurar por *Gondoleiro do amor* no YouTube. Ver lista de reprodução em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDqMH6R_0lmUHQVJCXuXteUDZmmKzKAV8.

acompanha a organização do texto, sendo cada período composto de quatro frases, o primeiro alternando entre a tônica e a dominante do tom, enquanto o segundo período conclui de uma forma mais enfática pela passagem pela subdominante na terceira frase da estrofe, o que contribui para sobressair a expressão "O gondoleiro do amor" (Quadro 1).

O GONDOLEIRO DO AMOR

A	**B**
Teus olhos são negros, negros, Como as noites sem luar... São ardentes, são profundos, Como o negrume do mar;	Sobre o barco dos amores, Da vida boiando à flor, Douram teus olhos a fronte *Do Gondoleiro do amor.*
C	**D**
Tua voz é cavatina Dos palácios de Sorrento, Quando a praia beija a vaga, Quando a vaga beija o vento.	E como em noites de Itália Ama um canto o pescador, Bebe a harmonia em teus cantos *O Gondoleiro do amor.*
E	**F**
Teu sorriso é uma aurora Que o horizonte enrubesceu, — Rosa aberta com o biquinho Das aves rubras do céu;	Nas tempestades da vida Das rajadas no furor, Foi-se a noite, tem auroras *O Gondoleiro do amor.*
G	**H**
Teu seio é vaga dourada Ao tíbio clarão da lua, Que, ao murmúrio das volúpias, Arqueja, palpita nua;	Como é doce, em pensamento, Do teu colo no langor Vogar, naufragar, perder-se *O Gondoleiro do amor!?*
I	**J**
Teu amor na treva é — um astro, No silêncio uma canção, É brisa — nas calmarias, É abrigo — no tufão;	Por isso eu te amo, querida, Quer no prazer, quer na dor... Rosa! Canto! Sombra! Estrela! *Do Gondoleiro do amor.*

Quadro 1: Distribuição estrófica do poema

Com essa organização do texto, faz-se necessário que o período musical seja repetido pelo menos cinco vezes para cobrir toda a extensão do poema de Castro Alves (Quadro 2). Tanto é que a primeira versão de Mário Pinheiro (1909) foi dividida em duas faixas complementares apresentadas nas duas faces do disco 78 rpm (Odeon R 108193/108194). Nesta versão, a estrofe é ainda mais estendida pela repetição da segunda parte da estrutura básica (AB**B**) e pela adição de um pequeno interlúdio instrumental (marcado "instr." nas tabelas a seguir), provavelmente inserido para o conforto do intérprete, para um pequeno momento de descanso. Na segunda face (lado B), a ordem original do poema foi refeita com uma inesperada volta à estrofe **C** entre outros detalhes, o que podemos imaginar que seja produto da improvisação nestes tempos pioneiros do disco.

Em nova versão, um ano depois, somente com acompanhamento do violão, o cantor faz um registro mais compacto, de tal modo que todos os versos são apresentados na mesma faixa, reduzindo a maioria das repetições das estrofes pares – somente a **D** foi repetida. Há uma inversão curiosa na ordem dos versos GH, de tal forma que a expressão "gondoleiro do amor", que normalmente pontua a estrutura

musical, fica deslocada, longe de sua função cadencial. Aqui, Mario Pinheiro realça musicalmente a sensualidade da canção ao sugerir imagens de entrega "arquejante" da musa ao apelo do gondoleiro.

ANO	INTÉRPRETE	FORMA	Nº Disco
1909	Mário Pinheiro	ABB (instr.) CDD (instr.) EFF	Odeon R 108193 (lado A)
1909	Mário Pinheiro	G***C*** (instr.) HII (instr.) JAA	Odeon R 108194 (lado B)
1910	Mário Pinheiro	AB (instr.) CD***D*** (instr.) EF (instr.) ***HG*** IJ	Victor R 99720

Quadro 2: Estrutura formal das versões de Mário Pinheiro

As versões posteriores passam a utilizar somente frações do texto integral (Quadro 3). Já na década de 1950, a canção parece se estabilizar com a forma reduzida [AB] [IJ] que observamos nos registros de Cândido Botelho e Vicente Celestino – neste último, os dois últimos versos de cada estrofe são repetidos:

ANO	INTÉRPRETE	FORMA	Nº Disco
1913	Artur Castro	ABB (instr.) CDD (instr.) EFF	Phoenix R 283
1936	Olga Praguer Coelho	AB EF	Victor 34105
1951	Cândido Botelho	AB (AB instr.) IJ	Continental 16486
1952	Vicente Celestino	A (a3a4) B (b3b4) IJ (j3j4)	RCA Victor 80-0976
1960	Tonico / Tinoco	AB (instr.) IJ / **KL (novos versos)**	Caboclo CS-350

Quadro 3: Estrutura forma de versões de *O gondoleiro do amor* entre 1913 e 1960

Dada a curiosidade que desperta a presença dos versos de Castro Alves, é natural que encontremos versões experimentando pares diversos das estrofes centrais (CD, EF, GH), mas, de maneira geral, os versos AB/IJ se tornam os mais comuns.

Curiosamente, a versão de Tonico & Tinoco introduz novas estrofes com versos mais coloquiais, de perfil mais regional, inaugurando de maneira definitiva a vertente sertaneja da canção (Quadro 4). Há algumas modificações/simplificações da melodia para se ajustar à escrita a duas vozes em terças, característica da dupla. O arranjo se organiza como uma rancheira com o compasso ternário bem articulado[57].

K	L
O teu rostinho moreno O teus oio encantador O teu lábio tem veneno Onde se morre de amor	Tua jura é falsidade Teu sorriso, enganador Leva pra longe a saudade Do gondoleiro do amor.

Quadro 4: Estrofes adicionais de *O gondoleiro* na versão de Tonico e Tinoco

A partir deste ponto, podemos encontrar a canção tanto como uma modinha ternária, inscrita na tradição seresteira inaugurada no início do século, quando começa a figurar em coletâneas de modinhas, quanto como uma rancheira dentro da tradição sertaneja.

[57] O gênero musical valsa é atribuído à gravação na *Discografia Brasileira* – no caso, pelo compasso ternário e porque outras versões de *O gondoleiro* são assim identificadas. O estilo rancheira tem a ver com a instrumentação que evoca os *mariachi* mexicanos e seu uso de trompetes, algumas vezes substituídos por acordeão no Brasil. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/172175/o-gondoleiro-do-amor. Acesso em: 22 nov. 2021.

A comparação das projeções melódicas destas versões nos revela algumas formas curiosas de variação e ajustes da relação melodia/letra. Optamos por representar somente a primeira estrofe de cada versão em ternário simples (3/4) (Fig. 11, na página 24). Como referência do perfil melódico, tomamos a forma editada em 1911 na coletânea de D. Júlia Brito Mendes, mencionada acima (Fig. 1). Ela é apresentada no topo de nossa partitura, ajustando sua representação em 6/8 com a nossa em 3/4. É da própria natureza do compasso ternário simples (3/4) que as versões com andamento mais rápido apresentem a possibilidade de uma escuta em compasso binário composto (6/4). Neste caso, cada compasso de representação em compasso simples se configura como um tempo do compasso composto; os compassos pares apresentam o 1° tempo menos acentuado do que na mesma posição dos compassos ímpares, evidenciando então uma relação direta com a grafia de 1911. Há que se observar que, em termos de adequação prosódica, o compasso composto é menos perigoso, trazendo a necessidade de sincronização de acentos musical e poético apenas para a última sílaba tônica dos versos.

Optamos também, nas transcrições, por tomar como valor mínimo a colcheia. Tal valor, longe de representar o microrritmo articulado em todas as versões da canção, nos permite colocar em evidência alguns artifícios vocais próprios da expertise dos vários intérpretes.

As transcrições foram todas convertidas para a mesma tonalidade da edição de 1911 (Sol maior) a fim de facilitar a compreensão das modificações que se apresentam, principalmente no aspecto do desdobramento rítmico. A tonalidade original (aproximada) está listada no início de cada pentagrama, bem como o valor da marca metronômica de cada uma.

Na gravação de Mário Pinheiro de 1909, é bem evidente a condução em compasso ternário simples logo nos primeiros acordes do acompanhamento (piano e violão). Observamos também que, de forma quase sistemática, o intérprete faz a antecipação em uma colcheia da nota do início do compasso seguinte. Desse modo, consegue deslocar o acento musical para se aproximar das acentuações padronizadas dos versos da redondilha (mandatória na sétima sílaba tônica, variável para as acentuações internas).

A leitura dos versos neste compasso simples apresenta armadilhas para os intérpretes, por exemplo, na passagem dos compassos 5 para 6 [NOI-tes] e 9 para 10 [ar-DEN-tes] (Fig. 9). Nestes pontos, existe a possibilidade de acentuação, pela métrica do compasso, de sílabas não acentuadas do texto, na medida em que temos uma tendência a seguir a acentuação natural do compasso, com o primeiro tempo naturalmente mais acentuado (>), o que nos levaria a articular [noi-TES] e [ar-den-TES].

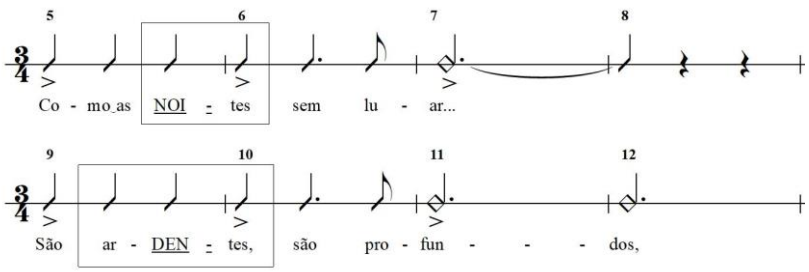

Fig. 9: Armadilhas de prosódia para intérpretes de *O gondoleiro do amor*.
Fonte: Elaboração própria.

Estes problemas são evitados com naturalidade por Mário Pinheiro, que faz um controle de dinâmica muito sutil nestes pontos. A emissão mais contida que se observa auditivamente se confirma na apresentação do espectrograma gerado pelo Sonic Visualiser (Fig. 10). Nele, a linha formada por uma série de traços horizontais representa um perfil de dinâmica do fragmento e evidencia a súbita redução da intensidade que ocorre exatamente abaixo da sílaba [-TES][58].

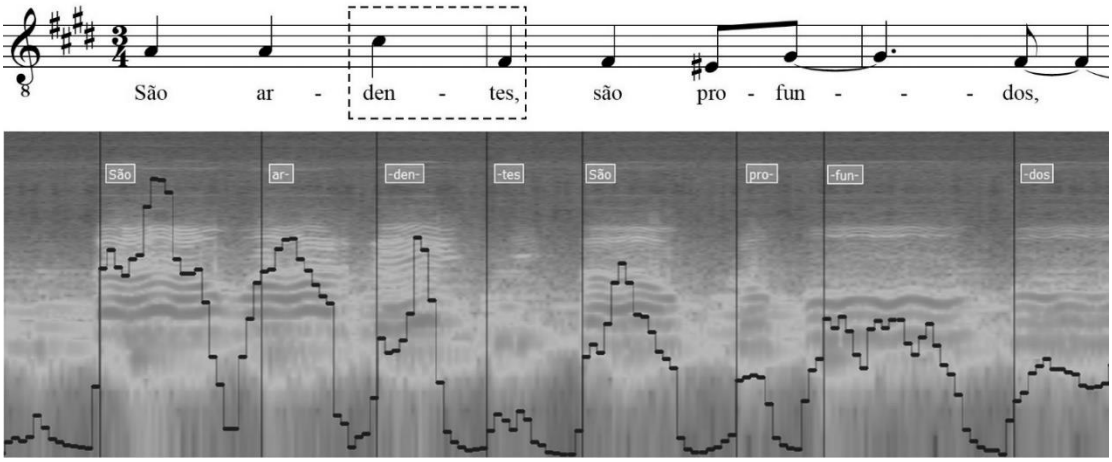

Fig. 10: Trecho de espectrograma SV mostrando redução de intensidade em sílaba átona ("tes" de ardentes), executada em tempo forte do compasso. Fonte: Elaboração própria.

Na versão de 1910, Mário Pinheiro apresenta uma solução diferente para a passagem [NOI-tes], antecipando o salto para o 5º grau (ré nesta grafia), reforçando a sílaba tônica [NOI-] pelo salto e pela ampliação da duração da nota e articulando a continuação [-tes] numa posição métrica distante do 1º tempo. A passagem [ar-DEN-tes] se faz da mesma forma da gravação anterior, com uma hábil redução de intensidade da última sílaba.

A gravação de Arthur Castro em 1913 parece espelhar o registro anterior de Mário Pinheiro de 1910, pelo menos nos dois primeiros versos, mas parece um pouco descuidada logo a seguir, pois, ao dar uma forma anacrústica ao 3º verso, acaba por criar uma acentuação equivocada: | São AR-den-tes |. Parece procurar valorizar o início do verso seguinte, que se torna bastante acentuado.

Olga Praguer em 1936 apresenta uma versão bem mais lenta e, como tal, a barcarola exibe somente quatro estrofes do poema original [AB EF]. A intérprete exibe um treinamento vocal mais refinado, pois, nos lugares apontados, onde há o risco de equívoco na prosódia, apresenta não somente uma redução de intensidade, como fez Mário Pinheiro, como também uma discreta variação no timbre de sua voz[59].

Uma pequena orquestra ornamenta o registro de Cândido Botelho em 1951, com piano, flauta e uma seção de cordas bastante expressiva. O acompanhamento é marcadamente ternário, mas com uma articulação do terceiro tempo bastante discreta, quase imperceptível, o que dá uma certa leveza ao registro. A orquestra é valorizada na longa seção instrumental que apresenta os dois períodos da melodia [AB], procedimento que ainda não havia sido utilizado nas gravações anteriores. O intérprete, por sua vez, apresenta uma rítmica bastante regular, sendo a que mais se

[58] A análise foi feita utilizando-se o canal de áudio mono padrão destas gravações, portanto misturando canto e acompanhamento, mas nos parece que a observação é válida na medida em que a voz é elemento de primeiro plano na mixagem resultante.

[59] É certo que temos que levar em conta que se trata de gravação da fase elétrica, que começa em 1927, portanto é natural que observemos mais alguns detalhes quanto ao timbre dos registros.

aproxima do perfil melódico da edição de 1911. Constatamos que, ao mesmo tempo em que cede a uma acentuação um pouco equivocada em [noi-TES], lança mão de outro artifício para tratar da armadilha prosódica em [ar-den-TES], mantendo a sílaba na posição acentuada do 1º tempo, mas encurtando significativamente a nota.

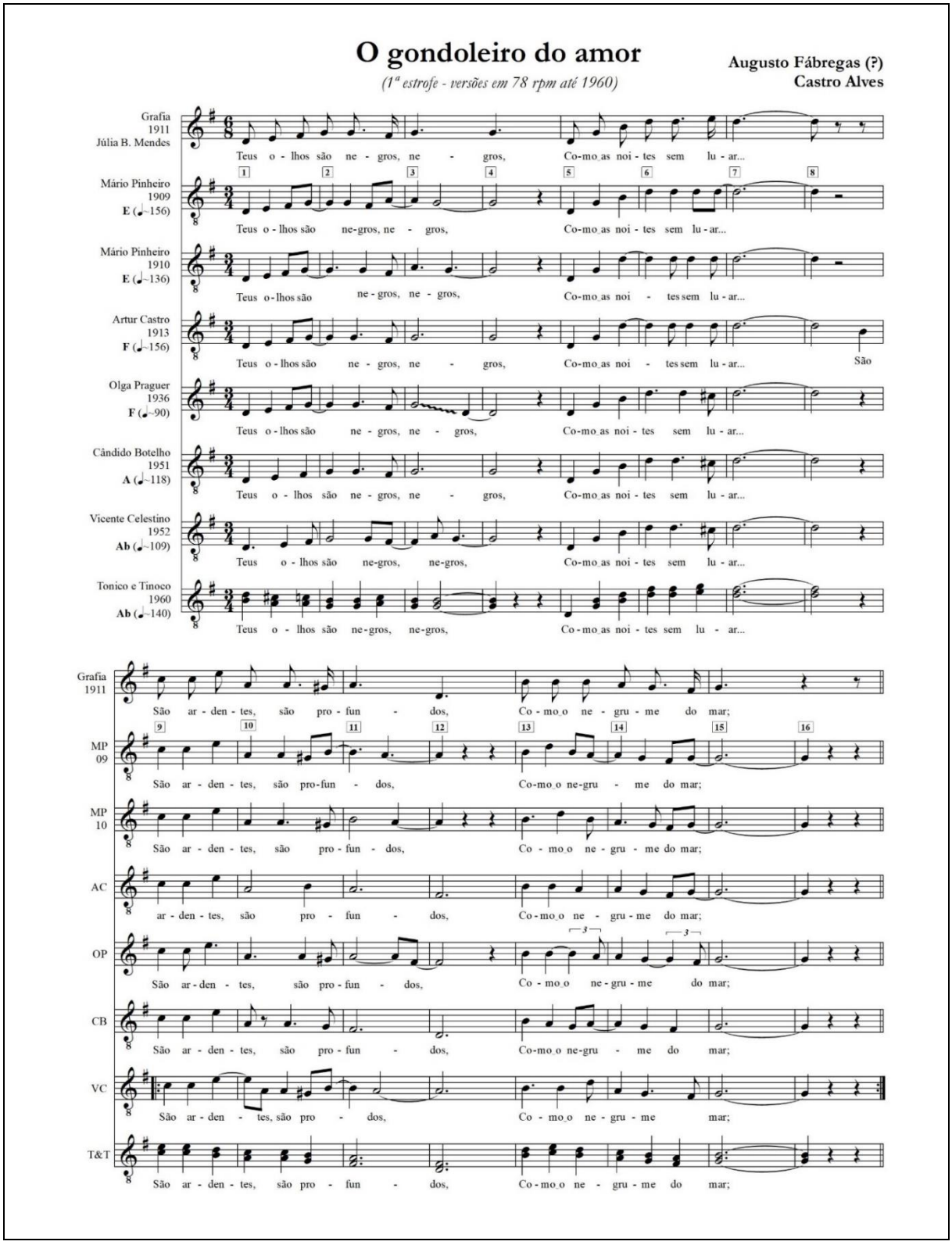

Fig. 11: Quadro comparativo das versões gravadas de *O gondoleiro* entre 1910 e 1960

Vicente Celestino, no registro de 1952, é quem apresenta maior elaboração entre as versões analisadas, seja do ponto de vista rítmico ou das alturas. Acompanhado de piano e uma pequena seção de cordas, apresenta a forma consolidada na utilização do poema que apontamos – somente [AB] [IJ] –, mas repetindo os dois últimos versos das estrofes A, B e J. O intérprete articula o equívoco prosódico em [noi-TES], mas apresenta uma forma de ajuste em [ar-DEN-tes] diferente dos procedimentos observados até aqui. Por um lado, reforça [DEN-] estendendo a duração sobre o primeiro tempo do compasso seguinte e, como consequência, articula [-tes] numa posição métrica menos acentuada.

Com acompanhamento somente de um naipe de cordas, a versão de Tonico & Tinoco (1960) apresenta uma rítmica ternária bem marcada. A melodia se desenvolve com uma rítmica simplificada para acomodar o arranjo vocal em terças, inclusive com o abandono do movimento ascendente inicial das versões anteriores. Característica também desta versão é a simplificação do texto original, com desajustes de plurais e concordâncias verbais, culminando com apresentação de novos versos escritos numa linguagem mais simples, característica do gênero. Neste contexto, a prosódia equivocada em [noi-TEs] e [ar-den-TES] parece se incorporar ao traço estilístico do ambiente sertanejo.

6. Contribuições para a musicologia?

Na musicologia tradicional, são centrais as noções de autor e obra, conceitos que os estudos da música popular ampliaram ao investigar músicas com a autoria e identidade estendidas pelos processos de produção, arranjo e performance situadas. Aqui não se trata de inventar uma nova teorização, pois, como mostra este estudo, são ainda pertinentes para a área a atribuição de autoria, mesmo que seja para desconstruí-la. Ao buscar evidências documentais para a composição da melodia para *O gondoleiro do amor*, fomos encontrando mais e mais indícios que indicavam uma possível criação a partir da performance. Marietta Aliverti, ao declamar enfaticamente os versos da barcarola no teatro, pode muito bem ter iniciado, ou consolidado, os contornos melódicos que se adaptaram tão bem ao poema de Castro Alves. O número teatral se tornou um sucesso, a ponto de Augusto Fábregas incluir a canção na coleção *Músicas Populares*. Pode até ser que tanto Mello Moraes quanto Júlia Mendes tenham usado a versão desta coleção para incluir nos seus cancioneiros de 1900 e 1911, respectivamente, quem sabe? De qualquer maneira, a melodia já tinha vida própria em 1904, quando Mário Pinheiro grava *A concha do amor*, e em 1906, quando Cadete preenche o tempo restante da gravação de um discurso improvisando uma letra para ela.

Em relação às várias performances gravadas de *O gondoleiro do amor*, é pertinente observar alguns aspectos demonstrados nas transcrições, todos relacionados com a prosódia musical. Apenas em relação à primeira estrofe, o espectrograma mostrou como, já na primeira gravação disponível, a de Mário Pinheiro em 1909, o cantor, mesmo tornando ternária a barcarola – em geral um binário composto –, teve o cuidado de minimizar o atrito entre a acentuação de letra e música usando, por exemplo, o recurso da antecipação rítmica para reduzir a intensidade na execução de sílaba átona ("tes" de ardentes) em tempo forte do compasso (Fig. 10). Na trajetória da canção de transmissão oral, são os intérpretes que tomam para si a prerrogativa "composicional", são eles que deixam a sua marca nas versões.

Finalmente, um comentário sobre o processo de transmissão gravada. Como mencionado acima, foi uma escolha metodológica transcrever apenas o repertório gravado em 78 rpm disponível na

Discografia Brasileira, entre 1909 e 1960. De qualquer maneira, a canção nessa época encontrou uma forma estável, o que é aparente nas transcrições da primeira seção e estrofe de *O gondoleiro do amor*, onde é possível observar a adequação gradual da prosódia musical. A escuta do material gravado em LPs posteriores e facilmente encontrável na internet aponta para uma repetição do modelo interpretativo por parte dos cantores que regravam a canção. Ou seja, a gravação acaba canonizando uma versão, de uma maneira talvez até mais prescritiva que uma partitura anotada.

Referências

A CONCHA do amor. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1904. 78 rpm, n. R 40.080. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/1398/a-concha-do-amor. Acesso em: 20 ago. 2021.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Álbum Pitoresco e Musical*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

BARCAROLLE. *In*: GROVE Music Online. Oxford: Oxford University Press, [*s.d.*]. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021. Acesso em: 19 ago. 2021.

BORETZ, Benjamin. Experiences With No Names. *Being About Music: Textworks 1960–2003*, v. 2, p. 338-352, 2003 [1992]. Open Space. Acesso em: 4 nov. 2020.

CAETANO DOS SANTOS, João. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: MEC/Dept. Imprensa Nacional, 1956. [publicado inicialmente em 1863, como ampliação de *Reflexões Dramáticas*, de 1837].

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. *In*: ACM MULTIMEDIA 2010 INTERNATIONAL CONFERENCE, 2010. *Proceedings* […]. [*S. l.*: *s. n.*], 2010 Disponível em: http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf. Acesso em: 4 nov. 2020.

COOK, Nicholas. Music and/as performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, 2001. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html.

COOK, Nicholas. Music and/as performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021.

ENGLAND, Nicholas M. *et al*. Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 223-277, 1964. Disponível em: https://cdn.ymaws.com/www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/Journal_MMA/atm_67-154_Hukwe.wav. Acesso em: 17 jul. 2021.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GARFIAS, Robert. Transcription I. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 233-240, 1964. Disponível em: www.jstor.org/stable/850125. Acesso em: 17 jul. 2021.

HORCH, Hans Jurgen W. *Bibliografia de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Transcription II. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 241-251, 1964. Disponível em: www.jstor.org/stable/850126. Acesso em: 17 jul. 2021.

LIST, George. Transcription III. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 252-265, 1964. Disponível em: www.jstor.org/stable/850127. Acesso em: 17 jul. 2021.

MENDES, Júlia de Brito. *Canções Populares do Brazil*. Coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas, a maior parte das quais trasladada da tradição oral pela distinta pianista d. Julia de Brito Mendes. / Com um prefácio de Brito Mendes. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos: Livraria Cruz Coutinho, 1911. Impressão: Tipografia da Emp. Litter. e Typographica, Porto. Disponível em: https://archive.org/details/canoespopulare00brituoft. Acesso em: 6 ago. 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004 [1976].

MORAES FILHO, Mello. *Cantares brasileiros*: cancioneiro fluminense. Rio de Janeiro: SEEC-RJ: Departamento de Cultura: INELIVRO, 1982 [1900].

MOREIRA, Edilane Rodrigues Bento. *Para não dizer que não falei do amor*: a representação do amor na poesia de Augusto dos Anjos. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

O GONDOLEIRO do amor (I). Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1909. 78 rpm, n. R 108.193.

O GONDOLEIRO do amor (II). Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1909. 78 rpm, n. R 108.194.

O GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Mário Pinheiro. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1910. 78 rpm, n. R 99.720.

O GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Artur Castro. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Phoenix, 1913. 78 rpm, n. R 283.

GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Olga Praguer Coelho. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1936. 78 rpm, n. 34.105.

O GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Cândido Botelho. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Continental, 1951. 78 rpm, n. 16.486.

GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Vicente Celestino. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952. 78 rpm, n. 80-0976.

O GONDOLEIRO do amor. Intérprete: Tonico & Tinoco. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Castro Alves. Rio de Janeiro: Caboclo, 1960. 78 rpm, n. CS-350.

PAES LEME, B. C. A Transcrição de Guerra-Peixe para a Canção Machadinha do Guia Prático de Villa-Lobos. *Cadernos do Colóquio*, [*S. l.*], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/5. Acesso em: 30 ago. 2021.

PARANÁ. Intérprete: Cadete. Compositores: Salvador Fábregas [?] e Cadete. Rio de Janeiro: Odeon, 1906. 78 rpm, n. R 10.232.

PAULA, Hermes. *Caderno de modinhas*. Montes Claros: Espaço 2, 1975.

RHODES, Willard. Transcription IV. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 265-272, 1964. Disponível em: www.jstor.org/stable/850128. Acesso em: 17 jul. 2021.

SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará*: estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará. Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles. Belém: Secult: IAP: AATB, 2005.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo Azevedo (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm* – 1902-1964. (DB-78rpm). Rio de Janeiro: Funarte: Xerox, 1982.

SEEGER, Charles. Report of the Chairman-Moderator. *Ethnomusicology*, v. 8, n. 3, p. 272-277, 1964. Disponível em: www.jstor.org/stable/850129. Acesso em: 17 jul. 2021.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*: investigações folclóricas e artísticas aprovado por unanimidade pelo Congresso Folclórico de Curitiba. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1956.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do Passado*: cultura, folclore, música. 2. ed. rev. e aument. com novos textos musicais. Rio do Janeiro: Ed. do autor, 1979.

SOUZA BASTOS, Antonio. *Carteira do artista*: apontamentos para a história do Teatro português e brasileiro. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992. Acesso em: 5 set. 2021.

STANYEK, Jason. et al. 2014. "Forum on Transcription." *Twentieth-Century Music* v. 11, n. 1, p. 101–161. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/forum-on-transcription/1EA37E8D49A0D163DF78719C96CC810A. Acesso em: 23 nov. 2022.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa. *In*: HERCULANO, Antonio; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha; VELLOSO, Mônica (org.). *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 69-95.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*: (1500-1889). Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991. [1ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977].

VEIGA, Manuel. Achegas para um sarau de modinhas brasileiras. *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador, n. 17, p. 77-122, 1998.

Martha Tupinambá de Ulhôa. Diploma em Piano - Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário (1975), Master of Fine Arts - University of Florida (1978) e PhD em Musicology - Cornell University (1991). Atualmente é Docente Permanente do PPGM-UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, pela perspectiva da Musicologia. mulhoa@unirio.br

Marcílio Lopes. Bandolinista autodidata. Bacharel em Composição, Mestrado e Doutorado em Música/Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arranjo musical e Editoração de partituras. Desenvolve trabalho de ensino e difusão da cultura do choro junto à Escola Portátil de Música. marciliomlopes@gmail.com