

# Hibridez e sincretismo em três modinhas atribuídas ao Padre José Maurício Nunes Garcia

Pedro Razzante Vaccari (Unesp)

**Resumo:** Trata de abordar a análise de três modinhas atribuídas ao Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), principal compositor da Corte Real quando da estada de Dom João VI no Brasil (1808-1815). São elas: “Beijo a mão que me condena”, “Marília, se não me amas” e “No momento da partida”. Os objetivos são empregar a ferramenta metodológica da Etnomusicologia, traçando, por meio dos elementos musicais e poéticos, uma investigação dos possíveis materiais composicionais utilizados – suas prováveis fontes étnicas, sociais e culturais dentro do contexto brasileiro do século XIX. Para isso fez-se necessário um estudo sistemático da época em questão, que incluiu levantamento bibliográfico histórico e antropológico.

**Palavras-chave:** Padre José Maurício Nunes Garcia. Modinha. Etnomusicologia. Hibridez. Simbiose.

**Title:** Hybrid aspects and syncretism in three modinha songs by Brazilian composer Father José Maurício Nunes Garcia: an Ethnomusicological survey

**Abstract:** We deal with the analysis of three modinha songs considered by Brazilian Composer Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), primordial composer of Real Portuguese Court when the Real Family moved to live in Brazil (1808-1815). They are: “Beijo a mão que me condena”, (“Kiss the hand that condemns me”), “Marília, se não me amas” (“Marília, if you don’t love me”), e “No momento da partida” (“In the time of departing”). The principal and specific aims are to employ the methodological tool of Ethnomusicology, seeking through poetical and musical elements, a survey of possible compositional material that could have been used – its probably ethnic, social and cultural roots, inside brazilian historic context of century XIX. For that it was necessary a systematic research of the time, that lied on bibliographic both historical and anthropological survey.

**Keywords:** Father José Maurício Nunes Garcia. Modinha. Ethnomusicology. Hybridity. symbiosis.

## 1. Introdução

A problematização aqui é regida por uma característica da obra de José Maurício que não pode passar indiferente aos nossos olhos – característica essa sempre percebida quando se executam algumas de suas missas, seus motetos ou qualquer outra peça de todos os períodos que a abarcam. Trata-

se de uma quase mimética simbiose com relação a dois dos principais compositores do Classicismo Vienense: Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A concepção de fazer da Capela Real do Rio de Janeiro uma cópia idêntica à Real Capela de Lisboa, entre 1808 e 1811 (MATTOS, 1997), embora tenha modificado a sua maneira de compor, no entanto o aproximou ainda mais dos germânicos do que dos portugueses.

Esse fenômeno não poderia ter sido diferente; apartada da raça, a nação brasileira precedeu a formação racial, redundando em uma arte híbrida (ANDRADE, 2006 [1928]). Corrobora, também, o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, em que o país esteve atrelado, desde a sua invasão e colonização, a uma completa importação de elementos estrangeiros que, colocados sobre este solo, às vezes não fazem sentido algum, ou destoam inteiramente dele (HOLANDA, 2016 [1936]). A tese culmina com a famosa epígrafe de que “[...] somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (HOLANDA, 2016 [1936], p. 35), já trabalhada no capítulo inicial desta defesa.

Destarte, é mister deixar claro que o que vivemos, na verdade, em se tratando de Brasil, são representações de outro clima e outra configuração social, política e religiosa – o Cristianismo e suas implicações diretas e indiretas (ANDRADE, 2006 [1933]). Não importa o que façamos ou o quanto nos dediquemos, “[...] o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem”. (HOLANDA, 2016 [1936], p. 35). Não bastasse isso, ainda há uma tendência geral, em todos os aspectos da cultura nacional, de sobrevalorizar as matrizes europeias de pensamento, de concepção, de ideário e de ideologia e, no campo musical, a execução, a instrumentação, a orquestração, os matizes, os andamentos e a estética, grosso modo.

Essa submissão configurou-se já no turbulento processo de colonização, estendendo-se por, praticamente, todos os séculos de dominação lusitana no Brasil. Logo desenhou-se um cenário em que africanos, recém-chegados aqui se deparavam com uma cultura totalmente diversa à sua e lhes restavam duas opções: participar do emaranhado cultural – misto de diversas culturas em um sincretismo lento e irregularmente formado – ou resistir. No entanto lhes era quase impossível a segunda alternativa. Não possuíam recursos, nem financeiros, nem humanos, nem sociais – para resistir deveras à tamanha opressão branca. Só lhes restou, portanto, a resignação, enquanto raça, enquanto credo, enquanto cultura e sociedade.

Podia ser visto por ingleses e franceses: os negros africanos do Brasil divertindo-se conforme a ‘etiqueta dos salões’ dos brancos. Nada de danças de Guiné nem de batuque nem de xangô. Tudo como uma reunião de sobrado burguesmente patriarcal. Danças arremedadas das dos brancos. Música imitada da dos brancos. Bebidas europeias. Comida feita segundo as receitas dos livros europeus. (FREYRE, 1977 [1936], p. 392).

Neste contexto encaixa-se perfeitamente o Padre José Maurício. Se atualmente ainda existe a forte corrente de exaltação dos feitos dos europeus – alemães e italianos do Século XIX, principalmente – quem dirá como não seria avassaladora a influência deles na época do Brasil-Colônia. A obra do Padre-Mestre se constitui em três distintas fases, todas elas marcadas por um acento de diferente nacionalidade estrangeira: a primeira, até 1808, quando da chegada da Corte Real Portuguesa, é considerada a sua fase setecentista. Observam-se nessa fase laivos da produção musical dos 1700, uma escrita mais simplificada, que evoluirá a um estilo derivado, em parte, ao do pré-classicismo em voga na Itália (MATTOS, 1997). Cleofe Person de Mattos atribui isso a uma provável frequência de um jovem José Maurício a um pequeno teatro na Rua do Passeio, no Rio de Janeiro, onde se ouvia Cimarosa e outros compositores italianos ligeiros da moda (MATTOS, 1997). Ela reforça, também, a ideia de que José Maurício teria sido instrumentista e cantor de coro adulto desse teatro.

Paralelamente, e contraditoriamente – como toda colônia portuguesa – desenvolviam-se lugares de preservação cultural e patrimonial africana, como as igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos. Ou seja, mais uma vez, um hesitante pêndulo entre a Europa e a África, que marcou toda a nossa história. A segunda fase do compositor data de, aproximadamente, 1808 – quando da chegada da família real lusitana ao Brasil – até 1812, o período mais fértil e profícuo de toda a sua produção, quando Mestre da Real Capela. Seu estilo, que ainda guardava alguns rudimentos do colonialismo setecentista, agora se aprofunda e brota em soluções de extremo sinfonismo. A escrita se adensa e o compositor se utiliza cada vez mais de símbolos românticos por excelência, como o clarinete (MATTOS, 1997).

A partir de 1812 a situação do padre se agrava ao ser afastado de suas atribuições como organista da Real Capela – cargo que exercia desde 1808 sem receber um centavo a mais – devido às suas enfermidades crescentes e às intrigas com os músicos lusitanos, segundo MATTOS (1997). Seus percalços junto a Marcos Portugal e seu séquito são tão conhecidos, e tão constantes parecem ter sido as humilhações devido à sua pele e origem brasileira, que é bastante difundida a frase atribuída ao padre: “o que soffri daquela gente só Deus sabe” (Biografia anônima, 1897, p. 4), confirmada por MATTOS, 1997. A partir de 1808 ele produzirá menos do que vinha fazendo desde a chegada do rei, e se acentuará cada vez mais a predominância de Marcos Portugal como compositor oficial da corte. A sua terceira fase, de 1812 até sua morte, em 1830, denota uma progressiva simplificação da escrita, e uma produção menos vasta e abundante, embora sejam dela duas de suas

mais expressivas obras: o *Ofício*, e o *Réquiem*, ou *Missa dos Defuntos*, ambas de 1816. Provavelmente impulsionado pela recente morte de sua mãe, o padre compôs essa missa, a que Neukomm se referiria como “escrita sob lágrimas” (MATTOS, 1997) e, como já foi aqui citado, “é sublime, só pode vence-lo o *Requiem* de Mozart” (TAUNAY, 1930, p. 24).

O padre traduz, integralmente, as idiossincrasias do país que estava se formando. Escravista, monarquista, majoritariamente negro, monocultor dos grandes latifúndios, e com uma elite agrária completamente voltada aos interesses europeus, inclusive a cultura. Dessa forma não é de se espantar que o Réquiem de 1816 seja todo baseado no de Mozart – era algo, decerto, de se esperar de um músico pobre e negro do Século XIX, que ele tentasse provar que podia, com o risco de perder sua própria identidade, transmutar sua obra em um arremedo de uma grande obra estrangeira. Porém ao empreender sua Missa de Defuntos José Maurício transcendeu a mera reprodução, como se verá adiante na análise de sincretismo musical de suas três modinhas. Considerando que muitas de suas peças, grosso modo, por mais que sejam predominantemente sacras, carreguem o conflito entre o religioso e o profano (HEITOR, 1930), José Maurício pôde mostrar, à sua época e à posteridade, que os elementos de ambas as culturas podem se transsubstanciar em uma terceira cultura de sincretismo. Assim são suas modinhas, ao mesmo tempo populares – porque tangidas pela viola de arame – e eruditas, derivadas da sua escrita sacra, pela dificuldade de escrita vocal.

## **2. As Modinhas de José Maurício e sua estrutura de sincretismo cultural**

Toda produção cultural traz, em maior ou menor grau, derivações culturais e estilos híbridos de duas ou mais culturas. Esse resultado da fusão cultural e o que ela representa na sociedade, metaforicamente, podem ser traduzidos por uma série de simbologias, com seus respectivos subjetivismos. “[...] a cultura, subjetiva como objetiva, é um conjunto de significados sistematizados, transmitido necessariamente através de símbolos e sinais. [...] é essa propriedade [...] que permite que ela seja transmitida e seja social”. (MELLO, 1986, p. 48)

A simbologia que permeia a constituição composicional das modinhas do Padre José Maurício Nunes Garcia parece corroborar essa hipótese. A primeira a ser analisada, “Beijo a mão que me condena” (1837), publicada, como as outras duas modinhas do compositor, postumamente, a princípio se assemelha a qualquer outra modinha do século XVIII, conforme se nota no texto do poema abaixo: sofrimento, amor não correspondido, frustração, devaneio e abandono. Essa era a temática da grande maioria das

modinhas no final do século XVIII, como já especificado em meu recente artigo (VACCARI, 2019).

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

Que eu ame tanto, sem ser amado  
Sou infeliz, sou desgraçado  
(GARCIA, 2017 [1836], p.1-2).

Embora costume se creditar a música a José Maurício Nunes Garcia, a letra é atribuída a seu filho, o médico José Maurício Nunes Garcia Jr., por VASCONCELOS (1991, p. 56). O poema, no entanto, ainda que carregue a insígnia do amante desafortunado, temática peculiar à época, remete a uma subserviência total e irrestrita, onde um indivíduo, literalmente, se ajoelha aos pés de outro, e confere à sua submissão o peso inexorável do destino, do fado. Ainda que VASCONCELOS (1991) afirme, portanto, que a letra seria de seu filho homônimo, não podemos nos furtar a supor que tivesse sido, na verdade, do próprio compositor, mesmo que postumamente retocada – devido às circunstâncias que rondam a sua relativamente curta existência. Cleofe Person de MATTOS (1997, p. 52) arrisca que talvez houvesse um texto anterior a esse que foi publicado pela editora Laforge em 1837. No entanto trabalharei, aqui, com a conjectura de que a letra original pode ter sido, em parte, pelo menos em seu significado, preservada em sua essência. Quanto à música, Mario TRILHA (2019, p. 13), cravista e grande conhecedor da obra de José Maurício esclarece:

“[...] a escrita melódica e, sobretudo, o acompanhamento do piano, tão semelhante a escrita dos solfejos com acompanhamento do método de pianoforte, permitem uma relativa certeza da autoria”. Nada fala, entretanto, a respeito da letra, e da hipótese consagrada de que teria sido escrita por seu filho.

A musicologia sobre o Padre José Maurício difere em muitos pontos elementares, porém tanto os românticos escritos de TAUNAY (1930), como de MATTOS (1997), descrevem a relação do Padre com a Real Capela, especificamente com o príncipe regente Dom João VI, como de humilde e resignada subserviência. Essa conjectura culmina com a lenda descrita por Mário de ANDRADE (p. 120):

Uma feita, Dão João VI, [...]exasperado talvez com a cortezanice pedinchona que o cercava, virou-se pro músico humilde: - O padre

nunca pede nada!... José Maurício beijou a mão do rei e respondeu:  
- Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará.

A história, talvez colorida pelos matizes da Musicologia da época, não deixa de descrever um Padre José Maurício extremamente solícito que, curvado diante da autoridade, anula sua própria personalidade em prol da hierarquia, nem mesmo reivindicando seus próprios direitos como profissional e empregado da Corte.



**Fig. 1** – “Dom João ouvindo José Maurício ao cravo”, Henrique BERNADELLI  
(data desconhecida)

Deve-se considerar, destarte, a hipótese de a lenda ter algum resquício de verdade. Conforme já relatado em meu artigo: Beijo a mão que me condena: a resistência política expressa nas três modinhas do Padre José Maurício Nunes Garcia (VACCARI, 2019, no prelo), há a hipótese de esta modinha ter sido composta utilizando a técnica conhecida como Word Painting, em que o significado poético do texto é colorido por figuras e construções referentes e análogas a ele, na música. Esse exemplo pode ser visto abaixo:

## Beijo a Mão que me Condena

Modinha, composta pelo R.S.P.M

José Maurício Nunes Garcia

Ex. 1 – GARCIA (2017 [1937], p. 1). “Beijo a mão que me condena”, CPM 226.

Note que na frase inicial há um claro desenho descendente em “Beijo a mão”, indicando um possível arqueamento de postura para se beijar a mão pretendida. Na palavra “condena”, após uma figura de 4 fusas indicando uma tensão que conduz à suposta condenação, há um intervalo descendente de 2ª menor, que deixa suspensa a harmonia – considerando que o Mi do compasso 4 na linha vocal é a nota Sensível de Fá Maior, tonalidade da peça. No compasso seguinte e no 6, a condução cromática de Fá – Fá# - Sol produz uma inquietação na frase que expressa “a ser sempre...”, que possui um ponto de inflexão poética no trítone – Dó no baixo do piano e Fá# na voz, culminando na tríade de Dó Maior no compasso 6, que traduz a palavra “sempre...”. Essa sensação de eternidade é contraditada, entretanto, com o Si bemol na mão esquerda do teclado, uma 7ª no baixo, que mantém a tensão e a suspensão. Um novo desenho de 4 fusas reforça a palavra final da frase, “desgraçado”.

Técnica extremamente utilizada no Período Barroco, especialmente em Claudio Monteverdi (1567-1643) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), como formas retóricas de enfatizar o texto, foi apreendida com perfeição pelo Padre José Maurício. Isso contradiz o argumento de Mário de ANDRADE (2006 [1933]) de que o padre quiçá não tivesse conhecido a música de Bach.

O acompanhamento, entretanto, e mesmo a linha de canto não deixam dúvidas de que é uma obra completamente derivada da ópera italiana então em voga. A ornamentação vocal e o baixo conhecido como Baixo de Alberti – baixo constituído por tercinas com muitas notas repetidas, foi amplamente usado no Período do Classicismo europeu do século XVIII mostram como o que houve com o Padre foi um fenômeno de deculturação. De acordo com Marcia PORTER (2017), isso acontece quando uma cultura é plenamente substituída por outra – no caso brasileiro, a europeia que expurgou quase completamente as características indígenas dos costumes, vestimentas, utensílios, alimentação, agricultura e cultura no geral. Para Darcy RIBEIRO (2016 [1995]) o grande processo de deculturação sofrido no Brasil foi o dos primeiros séculos de colonização, em que houve uma desindianização, desafricanização e deseuropeização.

A segunda modinha atribuída a José Maurício, “No momento da partida, meu coração t´entreguei” (1837), constitui, das três sobreviventes modinhas, o exemplar mais virtuosístico – que mais exige do cantor. Sobre ela, Mario TRILHA (2019, p. 13-4), pontua: “com uma escrita pianística um pouco distinta da encontrada nos solfejos com acompanhamento do método, no entanto ainda é possível considerá-la como original”. PACHECO (2019) arrisca a tese de que esta é a primeira partitura impressa do padre-mestre, postumamente, em 1837.

A virtuosidade de sua escrita a diferencia substancialmente das outras duas, ainda que “Beijo a mão que me condena” também seja uma peça ornamentada, não transita na tessitura vocal de “No momento da partida”, que exige do cantor um domínio técnico e destreza performática, bem como familiaridade com a escrita e execução operística.

12  
 T. el - le, sem ti, sem ver - te co - mo não mor - ro, não  
 Quan - do me vem à lem - bran - ça co - mo não mor - ro, não  
 Ca - da vez que me re - cor - do co - mo não mor - ro, não  
 Mas, é fa - do\_a que a - nuin - do co - mo in - da vi - vo, não

Pno.

15  
 T. sei, sem el - le, sem ti, sem ver - te, co - mo não  
 sei, quan - do me vem à lem - bran - ça, co - mo não  
 sei, ca - da vez que me re - cor - do, co - mo não  
 sei, mas, é fa - do\_a que a - nuin - do, co - mo in da

Pno.

18  
 T. mor - ro, não mor - ro, não sei sem sei.  
 mor - ro, não mor - ro, não sei, sei.  
 mor - ro, não mor - ro, não sei, sei.  
 vi - vo, in - da vi - vo, não sei, sei.

Pno.

Ex. 2 – GARCIA (2017 [1937], p. 2). “No momento da partida, meu coração t’entreguei”, CPM 240.

O alto grau de cromatismo em uma escrita vocal quase silábica – quase nada melismática – indica que a peça foi composta para um cantor treinado. O volume de *Modinhas do Brasil*, compêndio publicado no final do século XVIII em Portugal, analisado por LIMA (2001), mostra trinta modinhas

anônimas – algumas atribuídas, pela sua escrita, a Domingos Caldas Barbosa Todas, sem exceção, com alguma dificuldade técnica de execução.

Lembrando que o conceito de popular foi desenvolvido posteriormente, e que no século XVIII não havia essa dicotomia – o que havia era a distinção entre sacro e profano, que comumente também apresentavam intersecções. O conceito de música popular brasileira foi criado e disseminado no século XX, para designar a música das classes baixas – a partir do crivo da elite cultural dominante (CHAUI, 1986).

O próximo compêndio de modinhas a ser publicado foi o livro de *Modinhas imperiais*, editado por Mário de Andrade (1930). Nele também vemos representadas algumas peças de grande exibição vocal, extremamente ornamentadas e dotadas de qualidades virtuosísticas e retórico-expressivas. (ANDRADE, 1980 [1930]).

Esses exemplos, as trintas modinhas coletadas no século XVIII e as quinze editadas por Mário de Andrade nos leva a concluir que a escrita de “No momento da partida” era bastante comum.

Do livro *Modinhas Portuguezas*, editado por Gago da CAMERA (1820), todos os exemplos têm construções similares: abusos de semicolcheias em graus conjuntos, quiálteras – tercinas e sextinas – progressões melismáticas, variada e ampla extensão vocal, repetições de fonemas (aliterações), cromatismos intensos e modulações.

Considerando que já esteve em questão a ideia de que a modinha portuguesa descende da brasileira e não o inverso – como se costumava crer – conforme já relatei em meu recente artigo *A modinha como fenômeno coletivo sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética* (VACCARI, 2019), há de se crer que o estilo modinheiro brasileiro não diferia muito dos lusitanos da época.

50  
N.º 15. *Andantino.*

Tris - te - sal - guei - fo

PIANO.

ra - ma incli - na - da fo - lha - gem.

pa - lida som - bra ma - goa - da ac

ceite o - nome o - nome da minh

ma - da o - - - no - me da minha a - mada.

Ex. 3 – CAMERA (1820, p. 30). “Triste salgueiro”.

No exemplo acima (3) vemos delineado o arquétipo da modinha luso-brasileira oitocentista: acompanhamento simples, no estilo clássico, acordal e baseado praticamente todo no Baixo de Alberti. A pouca variação harmônica – a tonalidade de Sol Maior afirma-se através do acorde de tônica até o compasso 4. No compasso seguinte há a passagem para a subdominante – Dó Maior – que logo retorna no compasso 6 para a tônica, portanto a nota Dó# na linha vocal não significa uma modulação, mas apenas um apoio para voltar à tônica – a 5ª da tônica, sem que a tonalidade da dominante seja imposta, já que o baixo permanece em Sol Maior.

O mesmo acontece em seguida, em que apesar de uma breve passagem por Lá Menor – 2º grau – há a inserção de uma arrojada nota Lá# (compasso 8) que, novamente, não conduz a uma modulação, mas apenas à 3ª da tonalidade fundamental. Retorna a Lá menor no compasso 9 – com uma incrível 7ª Maior entre o baixo e a voz superior, dissonância que vem preparada (a nota Si era consonância no acorde anterior). Não há mais quase variação harmônica até o final, restringindo-se a peça a Sol Maior, portanto o colorido cabe somente à linha vocal.

Essencialmente contrastante é a modinha “Marília si me não amas, não me diga a verdade”, catalogada como de 1840. PACHECO (2019, p. 8) atribui o texto do poema ao próprio compositor, de acordo com a edição de 1876 do Trovador. Esta modinha repete o padrão de qualquer exemplo das Modinhas Portuguesas publicadas em 1820: acompanhamento homofônico, acordal, a mão esquerda do piano quase sempre em oitavas ou terças. A mão direita limita-se a um desenho quase ostinato de quatro semicolcheias que perdura por toda a peça. A harmonia, por sua vez, resume-se, praticamente, a Tônica- Subdominante – Dominante – Tônica, e os matizes principais se dão no canto, com o brilhante cromatismo peculiar à época.

# Marília si me não amas - não me diga a verdade

Modinha

José Maurício Nunes Garcia

**Andante**

Tenor

Piano

T.

Pno.

T.

Pno.

Ma -  
Di ze

rí - lia, si menão a - mas, não me di - gas a ver - da - de, fin - ge a -  
que - lon - ge de mim, - sen - tes pe - no - sa sau - da - de, dá - me es

mor, tem com - pai - xão, men - te, in - gra - ta, por pie - da - de,  
ta do - ce j - lu - são, men - te, in - gra - ta, por pie - da - de,

Ex. 4 – GARCIA (2017 [1937], p. 1). “Marília si me não amas, não me diga a verdade”, CPM 239.

Estilo híbrido e sincrético de intersecção de culturas, ou mesmo, quiçá, arriscaria, de deculturação cultural, em que a música europeia foi transposta para o âmbito nacional de forma totalitária, desconsiderando as idiosincrasias naturais da terra invadida e colonizada, a modinha alcançou em José Maurício seu protótipo de produção musical assimiladora e concatenadora de tendências.

Fenômeno de alta absorção antropológica, a modinha enquanto aglutinadora do estilo Clássico de Concerto e da seresta de violão e viola de arame, bem como da ópera italiana do Bel canto, ainda não adquirira, em José Maurício, as vicissitudes de música nacional que redundaria dois séculos mais tarde em Heitor Villa-Lobos. Entretanto representante de nossa história ela é, assentada que esteve nas tradições do povo – simbologia da luta de classes travada ao longo dos séculos, inferência que nos permite concluir que ela, e só ela, a Moda da terra transmutada em Moda de salão, aristocrática e por fim modinha urbana que resultaria no Samba Canção do século XX, é o gênero de canção sentimental essencialmente brasileira.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- \_\_\_\_\_. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1930].
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1933].
- BIOGRAFIA anônima do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: [sn.], 1897. 12 p.
- CAMERA, Joaquim Manoel Gago da. *Modinhas Portuguezas*. Paris: Chez Naderman, 1820.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977 [1936].
- GARCIA, J. M. Beijo a mão que me condena. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017 [1837]. 1 partitura.
- \_\_\_\_\_. No momento da partida, meu coração t'entreguei. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017 [1837]. 1 partitura.
- \_\_\_\_\_. Marília, si me não amas, não me diga a verdade. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017 [1840]. 1 partitura.
- HEITOR, Luiz. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração musical*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p. 75-8, 1930.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1936].
- LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PACHECO, A. As modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. *Per Musi*, Belo Horizonte – MG, v. 1, n. 39, p. 1-52, 2019.
- PORTER, Marcia. *Singing in Brazilian Portuguese: a Guide to Lyric Diction and Vocal Repertoire*. Lonham-Boudler-Nova Iorque-Londres: Rowman and Littlefield, 2017.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2016 [1995].
- TRILHA, M. A música para tecla do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Per Musi*, Belo Horizonte – MG, v. 1, n. 39, p. 1-16, 2019.

---

VACCARI, Pedro Razzante. A modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética. *Orfeu*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 1-19, 2019.

\_\_\_\_\_. Beijo a mão que me condena: a resistência política expressa nas modinhas do Padre José Maurício Nunes Garcia. In: JORNADA DE ARTE PPG IA UNESP 2019 3ª EDIÇÃO INTERNACIONAL, [3], 2019, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Unesp, no prelo. Re vol ver : pontos e contrapontos da resistência o papel da arte no devir.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

**Pedro Razzante Vaccari** é doutorando em Música pela Unesp, sob orientação de Dorotéa Kerr. Possui Bacharelado em Música, com Habilitação em Canto, e Mestrado em Música, sob orientação de Martha Herr, ambos pela Unesp. Publicou artigos na Revista Música da USP (2018), na Revista Association of Ethnomusicology, da Turquia (2019), junto com Dorotéa Kerr, e na Revista Orfeu da Udesc (2019). Apresentou trabalhos na Anppom (2017), Simpósio Internacional José Maurício (2017), Congresso de Iconografia Musical (2019), V Simpósio Villa-Lobos (2019). É membro da Comissão Organizadora da Jornada de Arte da Unesp. Tem poemas publicados pela Editora Vivara, no Brasil, e Chiado em Portugal. Cantor do Coro Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo desde 2008. [pedrovaccari@hotmail.com](mailto:pedrovaccari@hotmail.com) .