

A MODINHA E O LUNDU NO BRASIL

As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil

EDILSON VICENTE DE LIMA

Com crescimento populacional que vinha se acentuando desde o início do século XVIII e a formação de centros urbanos (tais como Salvador, Ouro Preto, Rio de Janeiro, dentre outros), a demanda por um certo tipo de entretenimento por parte de uma classe média emergente era condição imperiosa para a manutenção de um modelo de cultura que a metrópole, no caso Portugal, vinha impondo à colônia.

Antes dos concertos públicos, que só viriam a acontecer no início do século XIX em Portugal (Nery, 1991) e mais tardiamente no Brasil, o lazer era praticado de diversas maneiras, tanto na Corte quanto na colônia: as óperas, encenadas desde o século XVIII; as festas profanas, tais como aniversários de cidades, membros da família real ou alguma figura importante pertencente à classe dominante; as festas religiosas, que também tinham funções sociais.

Uma outra forma de entretenimento que vinha sendo praticada no Brasil desde meados do século XVIII era a música patrocinada por proprietários de posses, que mantinham orquestra formada por escravos negros especialmente treinados para executarem os mais diversos instrumentos (violinos, viola, teclado, charamelas, dentre outros). As músicas que interpretavam eram os sucessos europeus que nos chegavam às mãos (Kiefer, 1982). Porém, tais eventos ocorriam em recintos fechados e para convidados especiais.

Página ao lado: Domingos Caldas Barbosa.
1ª edição da obra *Viola de Lereno*. Lisboa.
Na Officina Nunesiana.
Anno 1798.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL - DIVISÃO DE OBRAS RARAS

V I O L A
D E
L E R E N O :

COLLECCÃO
DAS SUAS CANTIGAS,

OFFERECIDAS
AOS SEUS AMIGOS.

VOLUME I.



L I S B O A :
N A O F F I C I N A N U N E S I A N A .
A n n o 1 7 9 8 .

*Com licença da Meza do Desembargo
do Passo.*

Os saraus praticados pelas elites, entre os séculos XVIII e XIX, também foram formas de lazer, e, por conseguinte, de divulgação da música cultivada pela classe média em sua vida cotidiana. Era o local onde músicos amadores e profissionais podiam se irmanar, tocando ou cantando suas peças preferidas. Era também a oportunidade para as moças das finas famílias exibirem seus dotes ao teclado, ou sua encantadora voz acompanhada pela delicadeza do dedilhado na guitarra (Nery, 1994).

Portanto, o gosto pela música e, por consequência, pelo canto, parece ser uma constante na cultura dos europeus vindos para o Brasil. O negro, por sua vez e mesmo em condições sub-humanas, sempre cultivou a música, seja em sua forma ritualística longe dos olhos ocidentais, ou como divertimento nos terreiros e praças públicas. Desta forma, sem querer adentrar as discussões sociológicas quanto às condições sociais das diversas camadas que residiam no Brasil em meados do século XVIII, ainda que altamente europeizada, a colônia, aos poucos, foi construindo seu próprio caminho musical à medida que as vilas se desenvolviam.

É nesse ambiente e condições sociais que, nos últimos anos do século XVIII, surge a modinha, um tipo especial de canção que será cultivada tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta designa um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, composta para uma ou duas vezes acompanhadas por guitarra ou teclado. Cultivada, inicialmente, pelas classes mais abastadas, aos poucos, vai se popularizando, até tornar-se, pouco a pouco, um veículo para a expressividade musical, tanto portuguesa quanto brasileira.

As discussões pela definição da paternidade da modinha parecem infrutíferas já que, a despeito da sua origem e seu surgimento, vai ser adotada pelas duas pátrias como filha legítima. Mais do que o local de nascimento, é a trajetória e a aceitação por uma determinada nação que definem uma nacionalidade. Porém, a origem da modinha está intimamente relacionada com a moda portuguesa, sua antecessora, que em meados do século XVIII, designava, genericamente, qualquer tipo de canção e era praticada nos salões de Lisboa pelas classes mais favorecidas



Album de Modinhas, da coleção de modinhas imperiais da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da FBN. Neste número, *Despedida*, de José Lino de Almeida Fleming. Narciso e Cia. s/d.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

(Araújo, 1963). No Brasil, a palavra moda assume duas acepções diferentes: qualquer tipo de canção, como em Portugal; e moda de viola, gênero de canção muito praticada em São Paulo e Minas Gerais (idem, 1963). Ao absorver dessa última as características formais e melódicas, a modinha se configura de maneira muito rica, não assumindo uma forma específica. Caracteriza-se, também, por ser mais curta, mais singela, delicada e, sobretudo, pelo tema amoroso.

Mário de Andrade, no texto introdutório de sua antológica publicação de 1930, *Modinhas Imperiais*, defende que o diminutivo “modinha” está intimamente relacionado com as características “acarinhantes” tão presentes na cultura luso-brasileira: “Chamam-lhe Modinhas por serem delicadas” (Andrade, 1980). Esta característica, por sua vez, é descrita com muita graça no refrão da modinha “Quando a gente está com a gente”, de Domingos Schiopetta, músico que atuou em Lisboa entre o século XVIII e XIX: “Nós, lá no Brasil, com nossa ternura/ Açúcar nos sobe com tanta

doçura/ Já fui à Bahia, já passei no mar,/ Coisinhas que vi me fazem babar”.

No final do setecentos, literatos e cronistas portugueses diferenciavam a modinha portuguesa da brasileira e atribuíam a esta características próprias advindas da colônia, no caso, o Brasil. O pesquisador português Manuel Morais descreve algumas delas: melodia ondulante, cromatismos melódicos e acompanhamento singelo (Morais, 2000). Poderíamos acrescentar: melodias entrecortadas e compostas de motivos sincopados, ora em retardo, ora em antecipação, abuso de cadências femininas, porém, sempre primando por uma certa delicadeza (Lima, 2001).

O etnomusicólogo Gerard Béhague, em seu pioneiro artigo sobre o manuscrito *Modinhas do Brasil*, que se encontra na Biblioteca da Ajuda em Lisboa (Béhague, 1968), destaca ainda aspectos poéticos que considera característicos do estilo brasileiro e, sobretudo, de Caldas Barbosa. Identifica dois poemas utilizados nas modinhas desta coleção como sendo de sua autoria: *Eu nasci sem coração* e *Homens errados e loucos*. Domingos Caldas Barbosa, padre, também conhecido pelo nome árcade de Lerenó Selinuntino, foi poeta, cantor de modinhas, exímio improvisador e, naturalmente, tangia sua própria viola-de-aramé. Migrou para Lisboa e lá viveu no último quartel do século XVIII até sua morte. Tornou-se muito popular na corte por sua atuação como poeta e cantor de modinhas.

Seu livro, *Viola de Lerenó*, uma coletânea de poemas em dois volumes, sugere letras de modinhas e lundus de sua própria lavra. Teve várias publicações em Lisboa entre 1798 e 1823 e uma na Bahia, em 1813. Nele, podemos encontrar o estilo que Caldas Barbosa utilizou em seus poemas e que muito se assemelham ao estilo de vários textos encontrados no manuscrito *Modinhas do Brasil* acima citado: neologismos afro-brasileiros, como “mugangueirinha”, além de diminutivos como “enfadadinha” e “negrinho”; também os vocábulos “sinhá” e “nhanhá”, tratamento que os escravos dispensavam às senhoras e senhoritas nessa época, bem ao gosto do vocabulário popular praticado na colônia. Caldas Barbosa gozou de grande

sucesso no período em que viveu na corte onde era muito comum apresentar-se acompanhado por sua viola e cantando modinhas.

Com base na análise poético-musical efetuada no manuscrito da Biblioteca da Ajuda e da obra de Caldas Barbosa, Béhague sugere que, se não todas as modinhas da coleção, grande parte delas é de Domingos Caldas Barbosa. Destaca as características musicais consideradas brasileiras presentes em muitas modinhas desse manuscrito, sobretudo a frase sincopada, que no caso dessas peças, aparece totalmente incorporada ao estilo musical, indicando uma prática adquirida naturalmente, ou seja, pela convivência, e não pelo resultado de estudos técnico-analíticos.

No estágio em que se encontram as pesquisas sobre a modinha e o lundu, tanto no Brasil quanto em Portugal, encontramos vários poemas de Domingos Caldas Barbosa musicados por compositores de renome, tais como Marcos Portugal (1762-1830), compositor lisboeta que se transferiu para o Brasil em 1811 e aqui permaneceu até sua morte; e Antônio Leal Moreira (1758-1819), outro músico português de renome em Lisboa no final do século XVIII, só para citar alguns nomes. Outras tantas modinhas sobre poemas seus, não trazem assinatura do compositor da melodia, porém é muito provável que Caldas Barbosa compusesse música de “ouvido”, e por isso não tivesse o hábito de assinar suas composições, pois consta que não era iniciado nos cânones musicais (Sandroni, 2001).

Fato é que, na documentação pesquisada até o presente momento, há uma grande quantidade de modinhas que se destacam por possuir uma musicalidade muito própria: melodias sinuosas de poucos compassos e compostas por pequenos motivos, a presença da síncopa melódica, o acompanhamento em arpejos de quatro colcheias, parafraseando as batidas do nosso atual pandeiro ou ganzá. Insisto nestas características pois elas serão associadas ao universo afro-brasileiro e estão na base de gêneros como o choro, o maxixe e samba (Béhague, 1968).

Neste aspecto, o manuscrito *Modinhas do Brasil* é de fundamental importância, pois, das trinta



Domingos Caldas Barbosa.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE OBRAS RARAS

modinhas que compõem a coleção, várias trazem marcadamente estas características (Lima, 2001). Não afirmamos com isso que a musicalidade brasileira se resume aos aspectos acima destacados. Herdamos, com certeza, o gosto pela melodia que nos foi trazida pelos portugueses e todas as influências italianas incorporadas no decorrer do século XVIII; mas, certamente, a frase sincopada, como ela se apresenta em várias modinhas desse manuscrito, associada ao staccato monótono da viola ou guitarra, confere a elas um caráter muito particular, antecipando em aproximadamente um século as características musicais que vão ser associadas ao choro, ao maxixe e, posteriormente ao samba, como ficou dito acima.

A partir dessas afirmações, podemos concluir que, apesar de nossa dependência política, certas características musicais e poéticas reputadas ao Brasil, inclusive por portugueses já no último quartel do setecentos, apontam para um direcionamento próprio, pelo menos no que tange à produção musical.

Neste momento não podemos deixar de falar do lundu, dança popular brasileira introduzida no Brasil, provavelmente, pelos escravos angolanos, muito popular em meados do século XVIII (Andrade, 1989). José Ramos Tinhorão descreve essa dança já como um resultado da confluência de elementos da cultura negra, portuguesa e espanhola e praticada por negros e mestiços no decorrer do século XVIII e XIX (Tinhorão, 1991). O lundu-dança foi descrito por Tomás Antônio Gonzaga, um de nossos maiores poetas inconfindes, em uma de suas Cartas Chilenas, atestando ainda mais a sua popularidade na época.

O lundu era dançado, tendo como acompanhamento o batuque dos negros e instrumentos já ocidentais, como a viola. Tornou-se popular por seus elementos coreográficos: a famosa umbigada, o sensual requebrado das ancas e os trejeitos das mãos e estalidos dos dedos, elemento que Tinhorão associa ao fandango Espanhol/ Português (idem, 1991).

A convivência entre negros livres e cativos, a classe média e a corte, possibilitada pelos centros urbanos emergentes, aproximou, seguramente, o lundu da modinha e vice-versa. Essa convivência vizinha fez com que a modinha absorvesse o estilo sincopado do batuque do sensual lundu e este, por sua vez, as formas musicais da recatada modinha, dando origem ao lundu-canção. Estes lundus quase modinhas, ou estas modinhas quase lundus, como destaca Mozart de Araújo em seu importantíssimo trabalho *A modinha e o lundu no século XVIII* (1963), são o maior exemplo da fusão ocorrida, já no século XVIII, entre elementos da cultura da classe média européia e da cultura popular afro-brasileira.

É importante frisar que o lundu-dança foi utilizado, já no século XVIII, em espetáculos para divertir cortesãos e membros da classe média, tanto no Brasil quanto nos salões de Lisboa. Isso torna evidente que, apesar de seu caráter “licencioso”, como queriam alguns, foi cultivado pelas classes mais favorecidas, mesmo que em forma de espetáculo e mais estilizado, e, certamente, influenciou músicos e poetas que não poderiam ficar imunes aos seus feitiços.

Portanto, podemos caracterizar o lundu-canção, doravante chamada apenas de lundu, como sendo peça

para voz solista ou a duas vozes, em compasso binário simples, predominância da tonalidade maior, linha melódica sincopada e geralmente composta por fragmentos curtos e o esquema formal variado. Com relação ao texto, há predominância do uso da quadra com versos em redondilha maior e uso de refrão (Kiefer, 1986). O tema, na maioria dos casos, continua amoroso, porém no caso do lundu, há uma tendência para a comicidade e a sensualidade (Sandroni, 2001). No século XIX, encontramos lundus estilizados, escritos em compasso binário composto, antecipando, ou já dentro de uma tradição romântica.

Durante o século XIX, a modinha e o lundu, já autônomos em suas manifestações musicais, tornam-se verdadeiros meios da expressividade musical tanto popular quanto erudita. Foi cultivado por músicos como José Maurício e Marcos Portugal; também por Carlos Gomes e, numa fase mais adiantada, por Villa-Lobos, já com sentimentos nostálgicos nas primeiras décadas do século XX. Na vertente popular, serviram de suporte para músicos como Xisto Bahia e a maestrina Chiquinha Gonzaga e porque não dizer, de Tom Jobim e Chico Buarque. Ainda no século XIX, incorporaram-se ao repertório de espetáculos populares e serviram de crônicas à sociedade de então, como no famoso lundu *Lá no largo da sé velha*, que tece uma saborosa crítica à corrupção

DISCOGRAFIA

MODINHA E LUNDU: BAHIA MUSICAL, SEC. XVIII E XIX. BAHIA: Copene, s/d.
 CANTARES D'AQUÉM E D'ALÉM MAR. SÃO PAULO: 1989
 COMPOSITORES BRASILEIROS, PORTUGUESES E ITALIANOS DO SEC. XVIII, Américantiga, 2003
 MARÍLIA DE DIRCEU. São Paulo: Akron, s/d
 MODINHAS FORA DE MODA. São Paulo: Festa, s/d
 MODINHAS E LUNDUNS DOS SÉCULOS XVIII E XIX. Lisboa: Movieplay, 1997
 MÚSICA DE SALÃO DO TEMPO DE D. MARIA I. LISBOA: Movieplay, 1994
 1900: A VIRADA DO SÉCULO. São Paulo: Akron, s/d
 HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA (II). São Paulo: Eldorado, s/d
 NINGUÉM MORRA DE CIUME. Belo Horizonte, s/d
 VIAGEM PELO BRASIL. São Paulo: Akron, s/d
 20 MODINHAS DE JOAQUIM MANOEL DA CÂMARA/Sigismund Neukomm. São Paulo: BIEM, 1998

e aos desmandos econômicos da época.

Finalizando, não obstante a origem aristocrática da modinha, praticada, inicialmente, nos salões cortesãos e nas casas dos senhores mais abastados, aos poucos e numa convivência nem sempre tranqüila, foi absorvendo características musicais e poéticas das manifestações advindas das classes econômicas menos privilegiadas, irmanando-se ao seu parceiro inseparável, o lundu. Ainda nesse caminho rumo a aceitação de todos, ambos, a modinha e o lundu, folclorizam-se, talvez num último passo para diluir-se na alma!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
 _____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
 ARAUJO, M. de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963
 BÉHAGUE, G. "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss. 1595/1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas", *Anuário do Instituto Interamericano de pesquisa musical*, vol. IV, 1968.
 KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
 _____. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular*

brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977.
 LIMA, E. de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
 MORAI, M. *Modinhas, lunduns e canções*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
 NERY, R V e CASTRO, P F. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
 NERY, R.V. in "*Música de Salão do tempo de D. Maria I – CD*". Lisboa: Movieplay, 1994.
 SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ 2001.
 TINHORÃO, J.R. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art. Editora, 1991.

EDILSON VICENTE DE LIMA

Musicólogo, autor do livro "As modinhas do Brasil" - Edusp 2001. Mestre em musicologia pela Universidade do Estado de São Paulo. Professor de História de Música e coordenador do curso de música da Unicsul.