

BRUNO
KIEFER

**A MODINHA
E O LUNDU**

ALFAGGIO



1999, 2000

OBRA COMPLETA DE BRUNO KIEFER (ENSAIO)

1. MÚSICA ALEMÃ (1957) – 2. ed. revista e aumentada.
2. HISTÓRIA E SIGNIFICADO DAS FORMAS MUSICAIS (1968) – 4. ed.
3. ELEMENTOS DA LINGUAGEM MUSICAL (1969) – 4. ed.
4. HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA (1976) – 3. ed.
5. A MODINHA E O LUNDU (1978) – 2. ed.
(Dos primórdios até 1922 – I).
(História da música brasileira – II).
6. MÚSICA E DANÇA POPULAR – SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA
ERUDITA – 2. ed. (1979) (História da música brasileira – III).
7. VILLA-LOBOS E O MODERNISMO NA MÚSICA BRASILEIRA (1981)
2. ed. (História da música brasileira – IV)
8. FRANCISCO MIGNONE – VIDA E OBRA (1983)
(História da música brasileira – V).

A MODINHA E O LUNDU

duas raízes da música popular brasileira

segunda edição

PREÂMBULO

Prof. Dr. Hugo L. Ribeiro
hugoleo75@gmail.com

É fascinante a riqueza da música criada pelas camadas populares do Brasil ao longo da história. Extremamente diversificada em gêneros e formas, variáveis em função da multiplicidade de regiões frequentemente isoladas entre si, seu estudo requer o espaço gráfico de alguns volumes.

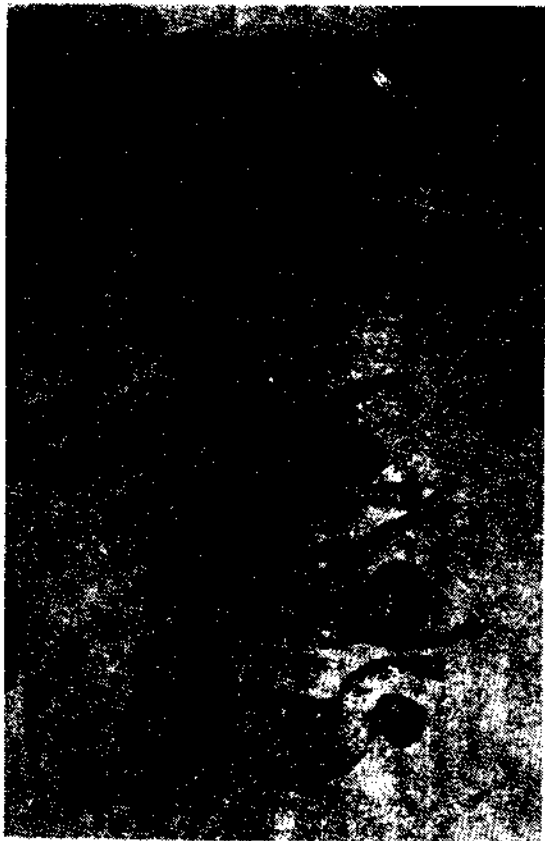
As pesquisas históricas no campo da música popular encontraram, e ainda encontram, um obstáculo muito sério: a ausência de documentos musicais do século XVIII. No tocante ao século XIX as coisas melhoram à medida que o tempo avança. Por esta razão, o pesquisador tem de se valer de documentos literários, frequentemente narrativas de viagens de estrangeiros pelo Brasil, atos de governos, cartas, etc. E aí as coisas são, às vezes, tão precárias e confusas, que o musicólogo é obrigado a realizar verdadeiras contorções intelectuais para poder chegar a algum resultado sempre ameaçado de ser provisório.

Ao tratarmos de um fenômeno como a música popular brasileira, ocorrem-nos outro que merece um exame atento. As dimensões continentais de nosso País, possuindo vastas regiões culturalmente isoladas e desconhecidas umas das outras, facilitam no homem da cidade — onde se pensa a nossa cultura e onde estão localizados os centros de difusão de informações — a impressão de uma identidade entre os centros urbanos e o Brasil. A produção cultural, a nível popular ou a nível erudito, das cidades passa a ser tida como brasileira com todas as letras maiúsculas, generalização que nem sempre merece maior exame. Pensamos que, neste sentido, toda cautela é pouca; frequentemente torna-se necessária uma adjetivação restritiva a fim de aproximar mais o pensamento da realidade que, muitas vezes, é antes regional ou meramente urbana do que nacional.

É ponto pacífico entre os musicólogos que a *modinha* e o *lundu* são as raízes principais da música popular brasileira. Não são as únicas, pois já no Período Colonial e, pelo que se conhece, mais ainda no século passado, para não falar do atual, tem havido invasões de danças estrangeiras e características me-

lódicas que, no decorrer do tempo, acabaram sendo nacionalizadas pelo povo e muitas vezes misturadas entre si.

Iniciaremos o nosso estudo com a história da modinha e do lundu. A biografia de ambos tem início no final do século XVIII. Há, no entanto, algumas referências históricas a uma dança, de origem brasileira, anterior aos primeiros documentos que falam da modinha e do lundu. Trata-se da *fofa*, dança que se tornou popular em alguns centros urbanos da Colônia no século XVIII. Embora nascida no Brasil, essa dança teve maior divulgação em Portugal, a ponto de ser considerada por diversos viajantes como sendo "a dança mais característica de Portugal".¹ No Brasil, a *fofa* não durou muito, nem assumiu maior importância histórica. Mais detalhes poderão ser encontrados no livro *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços* de José Ramos Tinhorão (2 ed. - 1975), excelente na interpretação dos documentos históricos.



Batuque em São Paulo
Do *Atlas para a Viagem pelo Brasil* (1817-1820) de Spix e Martius - Extração de *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*, publicado pela Seção de Música da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1974.

1 - ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1963, p. 19.

Modinha é diminutivo de *moda*. Mozart de Araújo, estudando a origem da modinha no último quartel do século XVIII, explica: "A palavra *moda* tomou, no Brasil, duas acepções distintas: a genérica, indicando, como em Portugal, qualquer tipo de canção, e a de *moda capira*, ou *moda de viola*, cantada a duas vozes em terças, ainda hoje em plena vitalidade em São Paulo, Minas e Goiás".²

As idéias sobre a origem da modinha têm sido confusas. Qual teria sido o país em que nasceu: Portugal ou Brasil? Hoje, no entanto, diante do peso das argumentações de Mozart de Araújo, não se pode mais duvidar: a modinha é de origem brasileira. Ou mais precisamente: na origem da modinha (como música e como palavra) encontra-se, conforme o estado atual das pesquisas, um brasileiro, o padre rufalo, poeta, compositor, cantor e tocador de viola, Domingos Caldas Barbosa, que deixou o Brasil por volta de 1770, após recendo notícias a seu respeito em Lisboa a partir de 1775.

Se Caldas Barbosa foi o inventor da modinha ou se partiu, em suas composições, de um substrato pré-existente no Brasil, não pode ser decidido em vista da ausência de documentos. Tudo indica que: "... no bojo da sua viola o nosso Caldas Barbosa levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro - o lundu e a modinha".³

Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1740? - Lisboa, 1800) nasceu no Rio de Janeiro, filho de pai branco e mãe preta. Estudou com os jesuítas. Já no colégio chamava a atenção com as suas poesias; sua veia satírica, que não poupava pessoas gradas, acarretou-lhe, como punição, a vida militar e o consequente afastamento para a distante Colônia do Sacramento, onde permaneceu até 1762. Voltando ao Rio, deu baixa. Ao redor de 1770 deixou o Brasil, rumo a Portugal, onde passaria a gozar da proteção dos irmãos do vi-

2 - ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1963, p. 28.

3 - Idem, p. 46.

ce-rei do Brasil. Com isto teve acesso às altas rodas sociais, as quais impressionava com as suas modinhas e lundus, cantados ao som da viola. As ordens sacras que recebeu lá não modificaram sua atividade de trovador.

Como poeta árcade adotou o nome de *Lereno Selimuntino*. Sua *Viola de Lereno*, coletânea de poesias em dois volumes, teve várias edições a partir de 1798, ano em que apareceu, em Lisboa, o primeiro volume. Também na Bahia apareceu uma edição do 1º volume (1813). A produção de Caldas Barbosa alcançou enorme popularidade.

Segundo Mozart de Araújo, devemos ao poeta português Nicolau Tolentino de Almeida a primeira referência literária sobre a modinha, datando esta de 1779. Nos versos que seguem, o poeta indica claramente a origem da modinha:

*Já d'entre as verdes murteiras,
Em suavíssimos acentos
Com segundas e primeiras,
Sobem nas asas dos ventos
As modinhas Brasileiras.*⁴

Embora o poeta não cite a autoria das modinhas, pode-se concluir, no entanto, que se trata das modinhas de Caldas Barbosa, pois há uma testemunha importante neste sentido: Antônio Ribeiro dos Santos, português Doutor em Cânones que, frequentando os saraus onde cantava Caldas Barbosa, pôde falar de observação direta. Diz a seu respeito Mozart de Araújo: "Ribeiro dos Santos certamente não imaginou que o seu depoimento iria valer... como um atestado único... de que a introdução da modinha em Lisboa se deveu ao brasileiro Domingos Caldas Barbosa".⁵ Eis um trecho:

"Meu amigo. Tive finalmente de assistir à assembléia de F... (D. Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna) para que tantas vezes tinha sido convidado; que desatino não vi? Mas não dei tudo quanto vi; dei somente que cantaram mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achesse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fama. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor; (...). Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requiebro, de namoros refinados, de garridices. Isto é

com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido; a tarfularia do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que em seus cantares somente respiram as impudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Paços e de Câmara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas. Eu admito a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos; e o pico e graça dos estíbulos e ritornelos com que os remata; mas de testo os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta".⁶

O leitor julgue por sua conta o "pejo como se me achesse de repente em bordéis" do ilustre Doutor em Cânones, através da leitura desta modinha de Caldas Barbosa:

Recado

*Ora adeus, Senhora Uliua;
Diga-me, como passou;
Conte-me, teve saudades?
Não, não;
Nem de mim mais se lembrou:
O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.*

*Diga, passou bem no Campo?
Divertiu-se? passou?
Acaso lhe fiz eu falta?
Não, não;*

4 - Idem p. 39.
5 - Idem p. 39.
6 - Apud Theophilo Braga. *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcadia*. Citado por Mozart de Araújo em *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, p. 39.

Nem de mim mais se lembrou:

*O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.*

*Era bom o seu Burrinho,
Ou somente a pé andou?
Lembrou quem lhe dava o brago?*

*Não, não;
Nem de mim mais se lembrou:*

*O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.*

*Houve muita Contradição
E com quem contradiçou
Lembrou-lhe este seu parceiro?*

*Não, não;
Nem de mim mais se lembrou:*

*O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.*

*Cantou algumas Modinhas?
E que Modinhas cantou?
Lembrou-lhe alguma das minhas?*

*Não, não;
Nem de mim mais se lembrou:*

*O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.*

Há de dizer, que eu lembrava,

*E que por mim suspirou;
Não há tal: bem a conheço:*

*Não, não;
Nem de mim mais se lembrou:*

*O amor antigo
Já lhe passou,
E a fé jurada?
Tudo gorou.⁷*

Notemos que na quinta estrofe o poeta se declara autor de modinhas.

E existe ainda o testemunho importante de Lord Beckett, Embaixador da Inglaterra em Portugal, comensal da Rainha D. Maria I, em 1787. Em seu *Diário* encontram-se frases como estas: "... o *stacato* monótono da viola (*guitar*) acompanhado pelo murmúrio tênue e suave de vozes femininas cantando modinhas, formava, em conjunto, uma combinação de sons estranha e não desagradável". E mais adiante: "Isto constituiu incentivo para que galgássemos vários laços de escada, até os seus aposentos, que estavam apinhados de sobrinhos, sobrinhas e primos, aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aquelles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibartas. Elas consistem em langüidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse uni-se à alma afim, do objeto amado. Com uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginais saborear leite, mas o veneno da volupciosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser. Pelo menos assim sucede àqueles que sentem a força desses sons harmoniosos; eu não respondo pelos animais fleumáticos do Norte, duros de ouvido."⁸

Mozart de Araújo conclui destes documentos e de outros com toda a razão: "Dizem de documentos tão claros, legitimados pela circunstância de serem subscritos por quem testemunhou as primeiras apresentações da modi-

7 - BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lerena*. Vol. I. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1944, p. 8.

8 - ARAÚJO, Mozart de. Obra cit. p. 41.

nha, na Lisboa dos fins do século XVIII, creio não haver mais razão para que perdure a afirmação quase unânime dos autores lusos, de que ela seja portuguesa, e não brasileira...⁹ (o grifo é nosso).

José Ramos Tinhorão defende a tese de que: "... se a partir de 1775 Caldas Barbosa já aparece cantando suas modinhas em Lisboa, tais canções só podiam constituir *autêntica música popular da colônia*..."¹⁰ (grifo nosso). Aduz, entre outros, o argumento seguinte: "Ora, tanto na vida de estudante quanto na militar, ou ainda na de boêmia a que se entregou durante mais de dez anos, após sua volta ao Rio, em 1762, todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pandegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos (que, por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil)".¹¹

Deixemos de lado os referidos contatos com mestiços, negros e pandegos depois de ter abandonado a vida militar, por serem puramente hipotéticos. Quanto à não existência de mestres de música eruditos no Brasil Colônia, a argumentação é falha conforme mostramos em extensos capítulos do primeiro volume. Em particular, no tocante ao Rio de Janeiro, Ayres de Andrade traz o testemunho do navegador francês Bougainville que por lá andou em 1767 e que relata: "Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um *padre corunka* em vestes sacerdotais"¹² (grifo nosso).

Além do mais, é preciso não perder de vista que a Sé do Rio de Janeiro foi criada em 1676 e que, como era costume no período colonial, funcionava junto a ela um mestre de capela e um conjunto maior ou menor de músicos e cantores (em 1798 esse posto seria ocupado por José Maurício Nunes Garcia). Em 1784 fundou-se no Rio de Janeiro a Irmandade de Sta. Cecília, o que implica ter havido um número suficiente de músicos para justificá-la. E mais ainda, segundo Francisco Curt Lange: "Em 1767, sendo elevado a Tenente-Corneal, Böhm foi enviado como Comandante de todas as tropas do Brasil ao Rio de Janeiro, permanecendo no seu cargo até 1782. A grande obra organi-

zadora que Böhm realizou no exército brasileiro não poderia ter deixado de lado a música militar, sendo quase seguro que não só o repertório, mas também os toques militares, foram trazidos da Alemanha e usados nos respectivos regimentos"¹³. Já ressaltamos em outro capítulo a importância das "músicas" militares no que se refere ao cultivo dos instrumentos, importação e estudo do respectivo repertório, etc.

E, finalmente, é preciso acrescentar a estes fatos que, desde 1763, o Rio de Janeiro era Capital do Brasil o que, além das consequências administrativas e sociais, tinha, sem dúvida, repercussão sobre a vida musical.

A respeito da produção musical de Caldas Barbosa em Lisboa, no último quartel do século XVIII, temos, por um lado, os já referidos documentos literários e, por outro, de uns poucos anos para cá, os manuscritos das *Modinhas do Brasil*, examinados por Gerard Béhaque e atribuídos por ele, com grande probabilidade de acerto, ao compositor brasileiro. Ambas as fontes impõem a conclusão de que as modinhas em questão são verdadeiras *árias de corte*, que se distinguem das modinhas portuguesas contemporâneas (citadas abundantemente por influência de Caldas Barbosa) por características indubitavelmente brasileiras (sobretudo rítmicas). Mais detalhes serão examinados adiante. O que importa, no momento, é constatar que desconhecemos um possível substrato brasileiro, isto é, um gênero de canção definido, criado e popularizado no Brasil, no qual Caldas Barbosa pudesse ter baseado a sua produção. Temos dois caminhos de interpretação dos fatos: ou Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos.

Na opção por um ou outro desses caminhos é preciso não perder de vista que não podemos retrojetar para o século XVIII as condições urbanas que haveriam de favorecer, posteriormente, em escala crescente, o surgimento da música popular; mesmo no Rio daquele tempo, estas condições urbanas eram extremamente precárias. E é de se pensar em que uma boa percentagem da população era formada por escravos que constituíam um mundo à parte em relação à população branca, aspirando os mulatos, por outro lado, a se integrarem no mundo dos brancos, na medida do possível.

13 - LANGE, Francisco Curt. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das ACTAS do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966, p. 22.

9 - Idem p. 42.
10 - TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Editora Vozes Ltda. Petrópolis, 1974, p. 12.
11 - Idem p. 12.
12 - ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e Seu Tempo*. Vol. I. Coleção Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro, 1967, p. 63.

A modinha, que se divulgou nos salões de Lisboa durante o último quartel do século XVIII, é uma canção essencialmente amorosa. Seus textos não constituíam propriamente um gênero literário específico. Diz a respeito Béhague: "Contrariando a opinião de vários escritores, a modinha não existia, na realidade, como forma literária. O que os poetas autores de modinhas pretendiam era criar textos para peças musicais. (...) O próprio Caldas Barbosa caracterizou apenas uma de suas poesias como 'modinha' nos dois volumes da *Viola de Lereño*"¹⁴.

A história da modinha do ponto de vista musical ficou enriquecida, recentemente, pela revelação, em primeira mão, por Gerard Béhague, de manuscritos cujo catálogo fora organizado pela diretora da Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Mariana Amélia Machado Santos. Trata-se de duas coleções — MS 1595 e MS 1596 — respectivamente intituladas *Modinhas e Modinhas do Brasil*. A mais importante para a história da modinha brasileira é a segunda, "pois revela material até agora desconhecido ou, pelo menos, não mencionado na literatura", segundo Béhague. Prossegue o musicólogo: "A página de título indica *Modinhas do Brasil* sem nenhuma referência à autoria musical ou do texto. (...) O manuscrito contém tinta modinhas... Acreditado fortemente que a grande maioria, se não a coleção toda pode ser atribuída a Domingos Caldas Barbosa"¹⁵. Dois dos textos puderam ser identificados como sendo de autoria de Caldas Barbosa.

A análise dos textos que Béhague fez das *Modinhas do Brasil* permite destacar os seguintes aspectos:

"Na maioria destas *Modinhas Brasileiras* encontram-se elementos que sugerem fortemente o estilo de Caldas Barbosa — o primeiro de sabor genuinamente brasileiro, segundo Manuel Bandeira. O poeta cultivava a linguagem mais tipicamente popular do Brasil, até mesmo abusando de metáforas, dos diminutivos tão comuns no português brasileiro, inventando palavras de sabor tipicamente tropical ou usando palavras específicas de origem claramente afro-brasileira"¹⁶.

No tocante à música, o autor observa que todas as modinhas dessa coleção são "modinhas a duo", com linhas melódicas em terças ou sextas parale-

las, sugerindo, no acompanhamento, a guitarra (*viola*). A maioria dos compassos é de 2/4.

O aspecto que mais impressiona é a profusão de síncopes internas (semicolcheia - colcheia - semi-colcheia) nas linhas melódicas e, frequentemente, também no acompanhamento. Este fato levou Béhague a qualificar a coleção como sendo "... a única fonte revelando um caráter genuinamente brasileiro, textual e musicalmente. Este caráter musical não se encontra, conforme sugestão de Mozart de Araújo, num determinado estilo melódico que permeia nece análogo ao das modinhas portuguesas, mas no seu impulso rítmico vital que caracteriza a maior parte da música popular urbana do Brasil"¹⁷. Béhague, naturalmente, refere-se aqui à música popular do século XIX para cá. O autor conclui ainda que estas modinhas não apresentam os traços rítmicos característicos da música folclórica e popular encontrados no lundu, afirmação que, a nosso ver, não está de todo correta.

A análise que pudemos fazer das *Modinhas do Brasil* nº 16, 17 e 18, levou-nos à conclusão de que, de fato, a construção melódica, deixando de lado seus ritmos, não se distingue, de uma maneira geral, das modinhas portuguesas contemporâneas; tampouco apresenta as características gerais que constituem a essência da modinha brasileira romântica. O que há de mais brasileiro nessas modinhas — e nisto concordamos com Béhague — é a profusão de síncopes internas nas linhas melódicas.

Na modinha nº 16, contudo, aparecem alguns elementos melódicos que fazem pensar em nossa música folclórica, sobretudo na do Nordeste. Assim, por exemplo, aparece aí, logo no início, uma autêntica incursão pelo modo mixolídio (modo medieval que corresponde à escala de dó maior com o sétimo grau abaixado), tão comum na música folclórica nordestina.

O que mais aproxima as *Modinhas do Brasil* da futura modinha brasileira, romântica, é a relativa frequência das cadências femininas. Aqui, porém, estas cadências tem a peculiaridade de serem realizadas, na maioria dos casos, não por simples apoíaduras superiores, mas sim por antecipações destas mediante valores em semicolcheia. O efeito é quase o mesmo — com um quê a mais.

Os esquemas harmônicos são pobres. Também no plano modulatório não encontramos ainda as características da futura modinha brasileira. E mesmo a abundância de síncopes internas é atípica da modinha do século passado.

17 - Idem p. 68.

Por outro lado, é indubitável que Caldas Barbosa pagou o tributo ao *bel canto*. A abundância de ornamentos melódicos o atesta, distanciando sua produção de uma música que pudesse ser chamada de popular. Além disso, a profusão de ornamentos melódicos desvirtua, fatalmente, a singeleza, traço essencial da modinha do século passado (embora nem sempre realizado em sua pureza).

Também no tocante aos esquemas formais e ao tratamento musical dos versos, notamos uma diferença com a modinha do século passado.

O sucesso de Domingos Caldas Barbosa incitou numerosos autores portugueses a comporem modinhas. Como, na época, Portugal estava sob o domínio do melodismo da ópera italiana, não é de estranhar que: "Sob tais influências a modinha começou a perder sua simplicidade original, evidenciada por uma elaboração severa da linha melódica com uma ornamentação típica e superficial".¹⁸ De nossa parte, propomos a questão: terá havido, realmente, esta simplicidade original da modinha?

E temos ainda a influência do melodismo de compositores famosos na época: Gluck, Mozart, etc.

Destacamos aqui apenas um dos compositores portugueses de modinhas por ele ter atuado largamente no Brasil: Marcos Portugal, que musicou inclusive poesias de Caldas Barbosa, tais como *Rainhas Costosas*, *A Doce União do Amor*, e outras. Mozart de Araújo conseguiu situar a composição dessas modinhas entre 1785 e 1792.

Certamente, a vinda da corte portuguesa muito contribuiu para a difusão da modinha nos salões da nossa terra. E deu-se então um fato notável: a modinha, originalmente música de salão, *irradiou-se rapidamente para as camadas populares*. Se anteriormente o cravo e depois o piano tinha substituído a viola, entra agora em cena o violão que assumiria, junto com o instrumento de teclado, um papel importante nos acompanhamentos. Leia-se, neste sentido, as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, notável pela descrição dos costumes na época de D. João VI.

Embora digno de nota, o fato não é estranhável. Em toda a história da música européia observa-se um fluxo e refluxo de elementos musicais entre os níveis popular e erudito. Sem pretender examinar o assunto, mencionamos apenas a dimensão vertical da música (harmonia) que, inventada e desenvolvi-

Ilustr. 2

"Modinhas do Brasil" (1)
 (Biblioteca da Universidade de São Paulo)

n.º 17

(1) *Reproduzidas de Domingos Caldas Barbosa.*
 Substituímos a *deve* de *deve* de *deve*.
 Cópia do MS 1596 encontrada na Bibl. Nacional - Rio

18 - Idem p. 53.

da em altas esferas eruditas, acabou por tornar-se rotina na música popular. Exemplo notável do que constatamos acima são as modinhas de *Joaquim Manoel*, compositor popular carioca, descobertas por Mozart de Araújo em 1966 na Biblioteca Nacional de Paris. A estranheza que o local da descoberta possa causar, desaparecerá quando se observa que as harmonizações das mesmas são devidas a Sigismund Neukomm o qual, depois de alguns anos de atividade entre nós, passou a residir em Paris (1821).

Joaquim Manoel foi um músico popular que nada entendia de música em seus aspectos teóricos. Tudo que fazia era orientado por um instinto musical fora do comum. Disse a respeito dele o viajante francês Louis de Freycinet, hóspede do Rio de Janeiro em 1817 e 1820.

“... quanto à execução, nada me pareceu mais espantoso do que o raro talento na guitarra de um outro mestiço do Rio de Janeiro, chamado Joaquim Manoel. Sob os seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível, que nunca mais encontrei entre os nossos guitarristas europeus, os mais notáveis. Esse músico é também o autor de várias ‘modinhas’, gênero de romanças muito agradáveis, das quais M. Neucum (sic) publicou em Paris uma coletânea”.¹⁹

Ao entusiasmo do estrangeiro Neukomm pela música popular brasileira do início do século passado, corresponde o de outro estrangeiro, também compositor famoso, Darius Milhaud, um século mais tarde.

As modinhas de Joaquim Manoel talvez sejam as primeiras de origem popular no Brasil. As que pudemos examinar, enquadram-se sensivelmente nas características gerais da modinha brasileira do século passado. São modinhas para canto solista como convém a um gênero de canção que é expressão do sentimento amoroso. O duo vocal desvirtua tanto a simplicidade, como o caráter de intimidade. Aquilo que podemos chamar de sentimento modinheiro, típico do modo de ser brasileiro - e que se realiza talvez menos por elementos rítmicos do que melódico-harmônicos - surge em Joaquim Manoel com força impressionante. A independência do *bel canto*, no entanto, não é total.

19 - ARAÚJO, Mozart de. *Sigismund Neukomm*. IN: Revista Brasileira de Cultura, nº 1. Conselho Federal de Cultura, Rio, 1969, p. 69.

so da du na te en hi m as se e ta hi pi se di ni in ti d re si o n ti a v n e p f c

Ilustr. 3

*Desde a dia em que nasceu
marchando de joelhos para o céu*
*harmeni, jõe, Sissmund Neuh
necessidade para a gente de hoje*

Adagio

Desde a dia em que nasceu — na — que —
le — fues — to — di — a — di — a — ve — ye — ba — fe —
par — meo — berço — a — cru — el — melan — co —

li — a — ve — ye — li — a — a — cru — el — melan — co —
li — a — a — cru — el — melan — co — li — a —

A análise a que submetemos algumas dezenas de modinhas brasileiras do século passado permitiu-nos observar um conflito entre a herança europeia (*árias de corte* cultivadas em Portugal no século XVIII, ópera italiana do século XIX) e a vontade de expressão musical, em termos românticos, do nosso modo de sentir as coisas do amor. Concordamos plenamente com Mário de Andrade quando diz: "Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ajeitava à melódica europeia e se nacionalizava nela e apesar dela"²⁰.

O estudo comparativo permite-nos formar a imagem daquilo que seria a essência musical da modinha brasileira urbana, essência musical de um modo de ser especificamente nosso em termos de sentimento amoroso. Claro, essa essência nem sempre se realiza de um modo puro. Muitas vezes apenas é possível vislumbrá-la no matagal de ornamentos do *bel canto* ou de outras reminiscências operísticas. Eis alguns aspectos da modinha.

20 - ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo, 1964. Livraria Martins Editora. p. 7.

Do ponto de vista da tonalidade, os modos maior e menor correspondem-se aproximadamente.

Predominam os esquemas formais AAB e AAB-refrão. A música é, em geral, composta para uma quadra, com ou sem refrão, de tal modo que aos versos 1 e 2 corresponde a parte melódica A e aos versos 3 e 4 a parte melódica B.

No estribilho acelera-se, às vezes, o andamento. Há outros esquemas formais ainda, alguns mais sofisticados, com introdução e pós-lúdio instrumentais.

Os planos de modulação caracterizam-se, no modo menor, pela quase ausência do tom da dominante (que seria mais afirmativo, mais luminoso), prevalecendo as modulações I-IV; I-rel- IV; I-IV - rel. (mais sombrias). No modo maior as modulações para o tom da dominante são um pouco mais frequentes; são muito comuns as do tipo I-IV; I-VI, sem aparecimento do tom da dominante. Não são raras as substituições de tons por seus homônimos.

Quanto aos compassos, predominam os quaternários (ou binários), seguindo os ternários; às vezes se encontram mudanças de compasso de binário para ternário.

Entre as características mais marcantes situa-se o frequente uso de características femininas com apojetura expressiva superior, simples, sem notas repetidas, nos finais de frases, membros de frases, incisos e mesmo fragmentos menores. Como variante podem-se considerar as apojeturas superiores brandas.

Os fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas. Predominam as linhas melódicas descendentes (nossa tristeza!). O início dessas linhas é atingido, com muita frequência, por saltos ascendentes apreciáveis ou por poucas notas harpejadas ascendentes (verdadeiros suspiros).

Estas características melódico-harmônicas (mais importantes do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. Modinha: uma sequência de suspiros amorosos. O delicado sentimento que se expressa na modinha está longe da grandiloquência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido e enfático. Voltamos, porém, a insistir em que, mesmo considerando apenas o me-
lhor da produção modinheira do século passado, nem sempre a sua essência é realizada de um modo puro. Frequentemente a sombra do *bel canto*, com seus ornamentos vazios e seu gosto pelas acrobacias vocais, prejudicam a singeleza e o intimismo. E não são poucos os casos em que os empréstimos de árias de óperas italianas tumultuam o nosso modo de sentir. Aliás, perigosos

neste sentido foi Bellini, cujas melodias suaves e melancólicas encontraram aqui, por afinidade, modinheiros submissos. Ayres de Andrade, descrevendo a temporada lírica do Rio em 1845 afirma: "Rossini cede a Donizetti e Bellini a primazia que vinha ostentando nas temporadas. O resultado foi que Bellini, com a melancólica suavidade de suas melodias, tão conizante com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do País, a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini".²¹

Encarando a enxurrada de modinhas do século passado, cabe perguntar com Mário de Andrade: "O que foi essa pandemia como valor musical?" Sua resposta é incisiva: "O maior mistifório de elementos desconexos. Influências de toda casta, vagos apelos raciais, algumas coisas boas, um poder de ruins e péssimas, plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugadas num ideal comum: a doçura".²²

Examine-se, por exemplo, *A Hora que não te Vejo* de Cândido Inácio da Silva (Rio, 1800 - Rio, 1838), considerado por Manoel de Araújo Porto Alegre como "um dos mais distintos compositores nossos"²³, para encontrar aí elementos bem característicos da modinha, porém parcialmente prejudicados pela influência operística. Cândido Inácio foi discípulo de José Maurício, cantava no coro da Capela Real e atuava, mais tarde, como tenor, violinista e compositor de modinhas, valseas, hinos e peças para orquestra. Fora disto, sabe-se bem pouco a respeito de sua vida.

Ou então este outro exemplo: *Que Noites Eu Passo*, recolhido por Mário de Andrade que encontrou, nesta modinha, forte manifestação popular. Adhemar da Nóbrega, em data mais recente, atribuiu a sua música a A.J. S. *Arrelos* que, junto com seu irmão *Jamário* e seu pai *Jamário da Silva Arrelos*, formava um trio de musicistas cariocas que alcançaram, em meados do século passado, notoriedade. Embora nem todas as características apontadas anteriormente estejam presentes nessa modinha, nem por isto as saudades choradas pelo poeta são menos expressivas.

Inúmeros são os compositores de modinhas no século passado: eruditos, semi-eruditos, populares, compoendo e cantando ao som do violão ou do

21 - ANDRADE, Ayres de. Obra cit., vol. II, p. 8.

22 - ANDRADE, Mário de. Obra cit., p. 5.

23 - ANDRADE, Ayres de. Obra cit., vol. II, p. 227.

piano, nas ruas e nos salões, no Rio de Janeiro, na Bahia, no Recife, em São Paulo e outras cidades pelo País afora. Pensamos que valeria o esforço de pesquisa no sentido de selecionar exemplos representativos e de publicá-los em forma de antologia, ampliando assim a coleção publicada por Máio de Andrade mas hoje esgotada.

Só alguns nomes de modinheiros da Bahia: Domingos da Rocha Musurunga; Padre Pinto da Silveira Teles; José de Sousa Aragão; José Bruno Correia, Xisto Bahia e outros.

O mulato Xisto Bahia (Salvador, 1841 - Caxambu, 1894) é, sem dúvida, a figura máxima desse conjunto. Sua atividade situa-se na segunda metade do século passado. "Sobre todos esses criadores ia pairar, no entanto, a figura de um compositor completo, cuja ação, estendendo-se da Bahia ao Rio de Janeiro, e cuja criação, aliando o popular às parcerias com intelectuais como Arthur Azevedo, resumiria toda a trajetória da modinha do plano erudito ao violão do povo. Tratava-se do ator, cantor e violonista Xisto Bahia"²⁴. E Guilherme de Melo, baiano, autor da primeira História da Música no Brasil, fala com entusiasmo do compositor: "Porém, o que mais nos deve causar admiração em Xisto Bahia era a pujança de seu estilo musical sem conhecer uma só nota de música!"²⁵. E acrescenta: "Pela análise do *Quis debalde Varrere da Memória*, verdadeira epopéia de seu sentimento lírico, vê-se com que delicadeza ele percorria todas as gradações do sentimento melódico... Não haverá de certo no mundo artista nenhum que desdenhe assinar o seu *Quis Debalde*, uma vez que no gênero ele em nada é inferior aos seus similares".²⁶

No Rio de Janeiro do século passado os compositores de modinhas formam legião: José Maurício Nunes Garcia (*Beijo a Mão que me Condema*, ainda pouco brasileira); Francisco Manoel da Silva; M. S. de Soiza Queiroz; M. Pimenta Chaves; Francisco da Luz Pinto; G. F. da Trindade; Carlos Gomes (*Tão Longe de Mim Distante*, etc.); Henrique Alves de Mesquita; e muitos outros.

A modinha continua sendo cultivada no século XX, em termos populares e eruditos. Como exemplo do primeiro caso citamos Catulo da Paixão Cearense o qual, segundo Tinhorão, "passava a oferecer a modinha popular como um espetáculo curioso ante o público das grandes famílias dos bairros

aristocráticos do Rio de Janeiro, apresentando-se com seu violão, vestido de casaca".²⁷. De resto, Catulo é considerado melhor poeta do que músico... Do terreno da música erudita trazemos aqui apenas alguns exemplos de realizações puras do que pensamos ser a essência da modinha romântica brasileira. São inúmeras as modinhas, vocais e instrumentais, compostas no século XX por autores eruditos. A escolha dos exemplos não teve nenhuma intenção classificatória do ponto de vista estético; visamos apenas ilustrar.

Barroso Neto (Rio de Janeiro, 1881 - Rio de Janeiro, 1941). Diz dele Vasco Mariz: "... foi virtuoso do piano, professor disputado (Instituto Nacional de Música), mas não o posso considerar grande compositor"²⁸. Não obstante, sua *Canção da Felicidade*, bastante conhecida, é uma expressão feliz do espírito modinheiro.

Jaime Ovale (Belém do Pará, 1894 - Rio de Janeiro, 1955). Na mocidade foi seresteiro e tocador de violão. Sua vida profissional foi dedicada à Delegacia do Tesouro Brasileiro, primeiro em Londres, depois em Nova Iorque. Sua obra musical é pouco extensa. Tornou-se famoso quase exclusivamente devido a uma pequena canção (voz e piano) sobre poesia de Manuel Bandeira: *Azulão*. Esta pequena jóia, no entanto, não deve desviar a atenção de outra canção, um verdadeiro achado, que é a sua *Modinha* (op. 5). Encontramos nela, realizado por intuição artística, o que nenhuma análise estatística dos elementos constitutivos das modinhas do século passado poderia nos dar (embora não desprezemos tal recurso): a essência pura e romântica da modinha brasileira.

Lorenzo Fernandez deu-nos uma verdadeira modinha instrumental em sua peça para piano intitulada *Moda* (da 2ª Suíte Brasileira), bem melhor, neste sentido, do que sua *Velha Modinha* (da 1ª Suíte Brasileira).

Villa-Lobos compôs com seu *Lundu da Marquesa dos Santos* antes uma bela modinha do que um lundu. Sua *Modinha* merece bem este nome na parte vocal (Seresta nº 5). Deixamos de lado as modinhas que se encontram nas *Bachianas*, por serem demasiadamente conhecidas.

De Francisco Mignone citamos, como exemplo, *Dentro da Noite*, para canto e piano, com versos de Manuel Bandeira, um primor de modinha.

E ainda uma vista de olhos sobre a modinha folclórica. A análise dos numerosos exemplos publicados no 1º volume de melodias folclóricas, intitu-

24. TINHORÃO, José Ramos. Obra cit., p. 20.

25. MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil*. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, 1947. 2. ed. p. 229.

26. Idem p. 229.

27. TINHORÃO, José Ramos. Obra cit. p. 28.

28. MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira*. Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1959, p. 51.

Ilustr. 4

Triste Vida

Modinha folclórica (v)

Que sorte que sina cru-el do meu fado, Vi-ver se-pa-ra-do dum onjo fi-el! Qu'importa he-le-ga Da verde can-pina Seg-far purpu-ri-na Tam cálice de fel?

2.- Tarde, bem tarde,

3.- Tarde, bem tarde,

Ra-pé-dum-fante,

Ra-pé-dum-jesiteiro,

Perguntei-me-mente,

Passei-o-ao-inteiro

O mal que the fyi!

Por esta a chamar!

O monta-não sabe,

Um canto saudoso

Reflexa de nada,

De fong-se-temo!

E a fonte, se sabe,

Ninguém respondeia,

Chorando não digi,

Me pus a chora!

(6) Colhido em São Paulo por Mário de Andrade.

Publicado em 1946, em "Modinhas Registradas por Mário de Andrade" - Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal - S. Paulo, 1946.

lado *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos*, do Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1946), mostra um leve predomínio do compasso 3/4. Deve-se isto à influência da valsa. Diz Mário de Andrade: "Esta moda já vai passando, e com efeito, embora ainda conservada pelos modinheiros populares mais simples, mais inconscientes do movimento da vida, são raras as modinhas-valsas novas. A discografia nacional comprova já sintomaticamente esse desaparecimento da modinha-valsa." 29

Como nas melodias urbanas, encontramos também aqui um largo predomínio das cadências com apoia-luras expressivas superiores ou alguma variante que dá, praticamente, o mesmo efeito. Predominam também as linhas melódicas descendentes e os típicos saltos ou harpejos ascendentes. Em matéria de modos, sobrepuja o menor. Interessante é que, ao contrário da modinha urbana, os fragmentos melódicos curtos são mais raros. Mais um exemplo de modinha folclórica: *Casinha Pequeninha*, conhecida por todo o mundo.

Não podemos deixar de encerrar este breve capítulo sobre a modinha sem citar estas palavras incisivas de Mozart de Araújo: "Dizem que a modinha morreu. Ela não morreu porque já não é mais uma canção, mas um estado de alma. Ela está na própria essência emotiva da nacionalidade". 30 Já o Caldas Barbosa sabia disso:

Ah nhanhá venha escutar
Amor puro e verdadeiro,
Com preguiçosa doçura
Que é Amor de Brasileiro.
Gentes, como isto
Cá é temperado,
Que sempre o favor
Me sabe a saúdo:
Nós lá no Brasil
A nossa ternura

29 - ANDRADE, Mário de. *IN Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos*. Arquivo Folclórico da Discoteca Municipal. São Paulo, 1946, vol. I, p. 47.
30 - ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, p. 49.

A açúcar nos sabe,
Tem muita doçura,
Oh! se tem! tem.
Tem um mel mui saboroso
É bem bom, é bem gostoso. 31

O LUNDU

As idéias sobre a origem do lundu têm sido as mais confusas possíveis, assemelhando-se a situação à da modinha. Graças às pesquisas de Mozart de Araújo, porém, uma série de equívocos puderam ser desfeitos, situando-se hoje o início da biografia do lundu em bases mais precisas.

A história apresenta diversas variantes da palavra lundu: lundum, landu, londu, londum, landum.

Infelizmente não há documentos musicais que ajudem a esclarecer a pré-história do lundu, seja como dança, seja como canção; também aqui o pesquisador é obrigado a valer-se de documentos literários, tais como relatos de viajantes estrangeiros, cartas, atos de governos, etc.

É ponto pacífico, hoje, que o lundu descende diretamente do *batuque* dos negros. A palavra *batuque*, segundo José Ramos Tinhorão, tem sido aplicada tradicionalmente e "com sentido genérico a todos os ritmos produzidos à base de percussão".¹

Já nos referimos, no primeiro volume*, à resistência oposta pelas autoridades colonizadoras e pela igreja às danças dos negros. Diante do insucesso dessas medidas repressivas — é bom levar em conta, também, que sempre novos contingentes de negros vinham ao Brasil — a metrópole acabou se convencendo de que seria de melhor alvitre contemporizar a fim de evitar males maiores. Já estamos, nesta altura, no último quartel do século XVIII.

Com efeito, há um documento importante para elucidar os fatos. Trata-se da Carta de 10/6/1780, dirigida por D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, Conde de Pavolide, ex-administrador de Pernambuco e, na época, residente em Lisboa, ao Governo português, por solicitação deste, fundada em denúncias vindas da Colônia. O Conde, ao prestar as informações solicitadas sobre fatos de seu conhecimento, faz aí a mais antiga referência ao lundu no

31 - BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereño*. vol. II, p. 33.

1 - TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. Editora Vozes Ltda. Petrópolis, 1975, 2. ed. p. 129.

* KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1976.

Brasil, ou mais precisamente, distingue entre as danças africanas dos pretos e outras danças, estas visivelmente influenciadas pelas primeiras, mas já misturadas com danças europeias. "Os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandango em Castela, e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país..."²

Em consequência dessas informações, o Governo da metrópole baixou um Aviso ao Governador de Pernambuco informando: "...que Sua Magestade ordenava que não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas; enquanto às dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se, com este menor mal, outros males maiores".³

Tinhorão conclui daí, com toda razão, que "a partir de então, o critério das autoridades seria o de fazer substituir as 'danças supersticiosas e gentílicas' por aquelas que (...) promettessem uma síntese com a música e dança trazidas da Europa pelas camadas mais baixas do povo colonizador".⁴ Claro, esta síntese não iria começar a partir do referido Aviso; teve início, certamente, em período anterior, ao longo do século XVIII, nos principais centros urbanos da Colônia.

Quanto à dança europeia que mais se destacou como elemento de fusão, afirma Tinhorão: "...é de admitir-se que, de todos os gêneros de danças europeias, ia ser mesmo na dança do fandango que os negros do Brasil acabariam encontrando — tal como já havia acontecido com os negros da metrópole — os maiores pontos de contato para um novo capítulo no processo de aculturação".⁵

Na realidade, foi apenas a coreografia do fandango (cujo compasso 3/4, na época, entrava em conflito com o 2/4 dos negros) que se superpôs à dança dos negros.

Informações mais detalhadas a este respeito encontram-se nas famosas *Cartas Chilenas* do poeta Tomás Antônio Gonzaga. Estas começaram a circular pouco depois dos acontecimentos que acabamos de referir, ou seja, em

2 - Trechos da Carta de D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, Conde de Povolide, transcritos por Mozart de Araújo IN: *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Recordi Brasileira. São Paulo, 1963, p. 55.

3 - Transcrito por José Ramos Tinhorão na obra cit., p. 130.

4 - TINHORÃO, José Ramos. Obra cit., p. 130.

5 - Idem p. 130.

1787. A excelente interpretação desses textos, feita por Tinhorão em sua obra *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*, permite tirar as seguintes conclusões:

1 — na época em foco, o lundu é uma adaptação da coreografia do fandango ao batuke dos negros, realizada por brancos; tanto o ritmo como as umbigadas permanecem africanos;

2 — havia uma certa confusão entre os termos batuke e lundu nos últimos vinte anos do século XVIII;

3 — o aparecimento do lundu não eliminou o batuke em sua forma primitiva.

A fim de fornecer aos leitores mais detalhes, transcrevemos um trecho da 11ª Carta de Tomás Antônio Gonzaga:

*Fingindo a moça que levanta a saia
e voando na ponta dos dedinhos,
prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços*

*Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilhanga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
segundo das violas o compasso,
lhe diz — "eu pago, eu pago" — e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.*

*O dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
aonde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te horravam cos marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
nas casas mais honestas e palácios!
Ahi tu, famoso chefe, dás exemplo,
debaixo dos teus tetos, com a moça
que furtou ao senhor o teu Ribério!*

*Tu também já batucas sobre a sala
da formosa comadre, quando o pede
a borracha junção do santo Entrado.*⁶

Tinhorão interpreta como segue este trecho:

"Tomás Antônio Gonzaga é tão preciso nessa descrição que os elementos brancos e negros da dança se tornam evidentes. A impressão de voo na ponta dos dedos revelava a contribuição negra, representada pelo verdadeiro deslizar ao ritmo da música, o que era conseguido com um movimento imperceptível das plantas dos pés, sem erguê-los do chão, mas capazes de fazer avançar o corpo do dançarino tremelicando, como se estivesse sobre patins. Esse movimento da dança era rematado pela umbigada igualmente negra. Curiosamente, a essa investida da moça, efetuada rigorosamente dentro de uma tradição de dança de roda afro-brasileira, o machacaz — que a descrição do poeta indica ser um servidor branco do palácio — responde com outra umbigada, mas acompanhada de movimentos claramente do fandango. A mão na testa e a outra no quadril é a posição clássica de danças espanholas (...) e os estalos com os dedos nada mais constituíam do que uma imitação de castanholas".⁷

Lembre-mos de que, na descrição do poeta, o instrumento empregado na dança do lundu era a viola.

Confirmando o que dissemos a respeito da importância dos centros urbanos na fusão de elementos europeus com elementos negros — as referências anteriores são relativas a Olinda, Recife e Vila Rica — temos outro testemunho, agora relativo a Salvador.

Também nesse centro costumava ser dançado o lundu, conforme atesta Lindley (negociante inglês, preso em Salvador por contrabando de 1802 a 1803). Na descrição de um banquete diz: "Durante e após o repasto, bebem excepcional quantidade de vinho; e quando tudo se eleva a um 'tom' fora do comum, entram em cena o violão ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede o passo à atraente dança dos negros. Emprego esse termo como o que mais se coaduna ao divertimento em questão, misto de dança da África e fandango da Espanha e Portugal".⁸

6 - Idem p. 132.

7 - Idem p. 132.

8 - Idem p. 134.

Embora Lindley não chame essa dança de lundu, a comparação com as *Cartas Chilenas* permite deduzir a sua identidade. Atestando a sua popularidade, o mesmo autor ainda diz: "O minueto e as danças populares são conhecidos e praticados nos círculos mais elevados; mas esta é a dança nacional; todas as classes, quando põem de lado o formalismo, a reserva e, posso acrescentar, a decência, entregam-se ao interesse e ao enlevo que ela excita".⁹

E é no diário de Lindley que se encontra a primeira referência a "um coro improvisado" participando da dança do lundu. É bom lembrar, no entanto, que nessa época Caldas Barbosa já tinha morrido, tornando-se difícil explicar a origem do lundu-canção a partir da intervenção do coro no lundu—dança.

Alguns anos mais tarde, von Martius descreveria uma cena semelhante, também na Bahia, usando, porém, a palavra *lundum*.

Do exposto decorre que, já no final do século XVIII, o lundu-dança iniciara a sua ascensão à classe dominante, percorrendo o caminho inverso do que haveria de seguir, um pouco mais tarde, a modinha.

Retornaremos, mais adiante, o fio da história do lundu-dança. Na altura em que estamos, impõe-se um salto que nos levará ao *lundu-canção*, o qual parece, sem antecedentes diretos conhecidos, em Portugal em fins do século XVIII. E, como no caso da modinha, a história do lundu-canção inicia-se com o brasileiro Domingos Caldas Barbosa.

Primeiro, algumas referências aos lundus introduzidos por Caldas Barbosa, devidas ao poeta Nicolau Tolentino de Almeida. Em mais de uma oportunidade ele refere-se ao lundu (canção). Eis um exemplo:

*Em bandolim marchetado,
Os ligeiros dedos prontos,
Loiro Peraltu adormado,
Foi depois tocar por pontos
O doce Lundum chorado.*¹⁰

Se percorrermos os dois volumes da *Viola de Lereiro*, de Domingos Caldas Barbosa, encontraremos ao todo seis lundus, contidos todos no segundo

9 - Idem p. 135.

10 - ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o Lundu no Século XVIII*. Record Brasileira. São Paulo, 1963, p. 21.

volume. Se, além disso, tivermos a paciência de ler todas as poesias, veremos que a palavra *nhanhá* (o mesmo que *nhanhá ou itá*) só ocorre em cinco dos seis lundus e mais uma vez na cantiga *Doçura de Amor*, certamente porque o poeta faz aí a comparação entre o amor brasileiro e o amor de lá (Portugal), para concluir que o amor à brasileira é muito mais gostoso:

*Quando a gente tem nhanhá
Que lhe seja bem fiel,
É como no reino dizem
Cain a sopa no mel*¹¹

Juntando a isto o fato de que no *Lundum em Louvor de uma Brasileira Adoriva* Caldas Barbosa chama a uma "linda Brasileira" de *nhanhá*, pode-se concluir daí que, ao contrário de outras cantigas nas quais as mulheres atendem pelos nomes de Marília, Anarda, Nérina, etc., nos lundus Caldas Barbosa pensa especificamente em jovens brasileiras — as *nhanhás*.

Por outro lado, em dois dos seis lundus, e somente aí, ocorre a palavra *moleque* (negrinho escravo) usada pelo poeta para referir-se a si mesmo.

Só estes dois aspectos bastariam, a nosso ver, para vincular os lundus de Caldas Barbosa à origem afro-brasileira deste gênero de canção, pois usa termos do linguajar dos escravos brasileiros e dos brancos em relação aos escravos. E que esta origem é concebida como dança — e não como canção — decorre de outros versos do *Lundum em Louvor de uma Brasileira Adoriva* (citados mais abaixo).

Além disto, é de se pensar na influência dos escravos sobre os costumes — no caso, relações amorosas — dos brasileiros. Certamente nem tudo pode ser debitado na conta do clima tropical e/ou na longura das autoridades coibidoras. Caldas Barbosa ensaia, a nosso ver, uma explicação quando compara o amor dos civilizados com o dos brasileiros que, certamente por influência de povos mais primitivos, mais próximos da natureza (escravos — Natureza), tinham condições, por serem menos inibidos, de sentir a doçura do amor. O poeta diz claramente:

E tem mais. No *Lundum em Louvor de uma Brasileira Adoriva* o autor refere-se a uma brasileira que, provavelmente por acaso, veio dançar, às margens do Tejo, o "meigo lundum gostoso":

*Os respeitos cá do Reino
Dão a Amor muita nobreza,
Porém tiram-lhe a doçura
Que lhe deu a Natureza*¹²

*Se o Lundum bem conheceu
Quem o havia cá dançar;
De gosto mesmo morreu
Sem poder nunca chegar.*

*Ai rum rum
Vence fandangos e gígas
A chulice do Lundum.*

Visivelmente, o poeta lamenta nesses versos que lá ninguém conhece a dança do lundu e, ao mesmo tempo, declara a sua superioridade sobre as danças da Península: o fandango e a gíga.

Prossigue:

*Quem me havia de dizer
Mas a coisa é verdadeira;
Que Lisboa produziu
Uma linda Brasileira.*

*Ai beleza
As outras são pela pátria
Esta pela Natureza.
Tomara que visse a gente
Como nhanhá dança aqui;
Tábez que o seu coração
Tivesse mestre d'alí
Ai companheiro
Não será ou sim será*

11. BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lorenzo*. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, 1944, vol. II, p. 33.

12. Idem p. 33.

*O jeitinho é Brasileiro.
Uns olhos assim voltados
Cabeça inclinada assim,
Os passinhos assim dados
Que vêm entender com mim.*

*Ai afeto
Lundum entendeu com eu
A gente está bem quieto.
Um lavar em seco a roupa
Um salinho cai não cai;
O coração Brasileiro
A seus pés caindo vai.*

Chorando a saudade do tempo em que vivia no Brasil, Caldas Barbosa continua cantando:

*Este Lundum me dá vida
Quando o vejo assim dançar;
Mas temo se continua
Que Lundum me há de matar.
Ai lembrança
Amor me trouxe o Lundum
Para meter-me na dança.¹³*

Resumindo, podemos tirar as seguintes conclusões da análise dos lundus de Caldas Barbosa:

- 1 – para o autor o lundu é originariamente uma dança brasileira;
- 2 – esta dança está vinculada ao mundo dos negros escravos brasileiros;
- 3 – o poeta sente saudade do lundu brasileiro.

A partir destes dados, pode-se aventar a hipótese de que, sendo comprovadamente o lundu uma dança derivada do batuque e nascida no Brasil, Caldas Barbosa o tenha transformado em lundu-canção pela impossibilidade de vê-lo dançado em Portugal e – para matar saudades do país em que nasceu.

Levando em consideração a análise dos textos, talvez seja possível separar nas *Modinhas do Brasil*, atribuídas por Bênague a Caldas Barbosa, as ver-

dadeiras modinhas dos lundus os quais, a julgar pelos textos, encontram-se misturados na coletânea. A análise assim orientada talvez consiga apontar sutis diferenças entre os dois gêneros, embora nos pareça que pouco se distinguem aí.

Nada melhor para caracterizar, de um modo geral, os textos dos lundus de Caldas Barbosa – e também a dança a que se referem – do que o termo empregado por ele mesmo: *chulice*. Para Tinhorão, essa palavra tem o sentido de *moleza brasileira*; acrescentaríamos ainda uma conotação *lascivo-jocosa*. Observe-se a linguagem *chula* com que o poeta descreve a *chulice* do lundu (dança):

*Nhanhã faz um pé de bunco
Com seus quintins, seus popôs,
Tinha lançado os seus laços
Aperta assim mais os nós
Oh! docura
As lobedias de nhanhã
Apertam minha ternura.¹⁴*

Empregaremos, daqui por diante, as palavras *chulo* e *chulice* no sentido apontado, quando tratarmos do lundu.

Os lundus chorados por Caldas Barbosa ao som da viola suscitaram o interesse de compositores portugueses por este gênero de canção. Algumas peças de autores lusitanos encontram-se no *Jornal de Modinhas*, editado pelos franceses Milcent e Marchal em Lisboa e que teve publicação regular de 1792 a 1795. Mozart de Araújo reproduziu duas em sua obra *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, com música de autoria de José de Mesquita. Compostas para duo vocal, nenhuma das duas apresenta, no entanto, qualquer vestígio de influência da música brasileira.

Como no caso da modinha, a vinda da corte portuguesa ao Brasil deve ter contribuído para a difusão do lundu-canção nos salões brasileiros. Um indicio neste sentido é o fato de Sigismund Neukorn (vivendo no Rio de Janeiro em 1816 a 1821) ter composto um *Capricho para Piano Forte, sobre um Lundu Brasileiro* intitulado *O Amor Brasileiro*. A peça foi descoberta por Mozart de Araújo na Biblioteca do Conservatório de Paris em 1951. Tendo em vista a

13 - Idem p. 51.

14 - Idem p. 53.

popularidade da produção de Caldas Barbosa, é lícito estabelecer uma vinculação com a cantiga *Doçura de Amor* deste autor, pois diz aí:

*Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse,
Mas um Amor Brasileiro
Eu não sei porque é mais doce.*

A música está perdida, mas "quem poderá afirmar que a melodia desse lundu do padre modinheiro não seja aquela utilizada por Neukomm no seu Capricho?"¹⁵



JOHANN M. RUGENDAS (1802-1858) – *Danse Lundu. Da obra Malerische Reise in Brasilien*. (1821-1825).

15 - ARAÚJO, Mozart de. *Sigismund Neukomm*. Revista Brasileira de Cultura. Conselho Federal de Cultura nº 1. Rio de Janeiro, 1969, p. 68.

Antes de prosseguirmos na história do lundu-canção, impõe-se citar um aspecto desta história realçado por Oneyda Alvarenga: "O Lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, como a sistematização da síncope e o emprego da sétima abaixada".¹⁶

O lundu-canção de Caldas Barbosa, misto de elementos de origem afro-brasileira e de elementos da ária de corte cultivada em Portugal, conquistou os salões aristocráticos da metrópole; chegando ao Brasil, invadiu todas as camadas sociais, espalhou-se pelo País, adquirindo feições mais brasileiras. Folclorizou-se inclusive.

Entre os mais antigos lundus-canções conhecidos, figura um de João Francisco Leal, simplesmente intitulado *Lundum nº 11*, constando de uma coleção de modinhas impressas na Europa em 1830. Segundo Baptista Siqueira, que reproduziu esse lundu, o autor não passava de um "curioso em música". Relata o musicólogo que, em virtude dos primeiros versos desse lundu:

*Menina você que tem?
Que comigo s'enfadou*

.....

apareceu em 1833 o anúncio de outro lundu, de autor anônimo, onde se lê: "lundum com a música vá-se embora enfadinho" o que revela um legítimo espírito de gozação, bem de acordo com a *chulice* do gênero.

Aliás, também Bernardo José de Queiroz (autor da música incidental para o drama lírico *O Juramento dos Nunez*, estreado em 1813 no Real Teatro de S. João) aderiu a essa gozação com *Foi-se Embora Enfadinho – Lundum Brasileiro*.¹⁷

Também no caso do *Lundum nº 11*, o autor da letra fala de si em termos de *negrinho* (o que lembra *moleque* em Caldas Barbosa). Característico da linha melódica é o constante uso de sínopes internas; as cadências diferem bastante daquelas que descrevemos na modinha, a não ser uma ou outra exceção. Tampouco predominam as linhas melódicas descendentes. Há uma semelhança com a modinha no uso constante de fragmentos melódicos curtos. E, além disto uma certa moleza em tudo ...

16 - ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Ed. Globo. Porto Alegre, 1950, p. 150.

17 - SIQUEIRA, Baptista. *Lundum x Lundu*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música. Rio de Janeiro, 1970, p. 50.

O acompanhamento ao piano não apresenta síncopes, mas é marcado pelas semicolcheias pontuadas. As modulações seguem o esquema I – rel. – IV – I, o estrilho salta para o homônimo do tom principal (mi m para mi M), para depois modular somente para o IV grau. O esquema formal é AABB-refrão.

Outro lundu do início do século passado é *Eu não Gosto de outro Amor*, do baiano Pe. Teles (não conseguimos precisar a data). A parte vocal é muito opesútica e não apresenta nada de tipicamente nosso. No acompanhamento ocorrem, de vez em quando, algumas síncopes; o texto fala em *sinhá e iaiá*, o que é sintomático.

No século passado não era rara a confusão entre modinha e lundu. Já na coleção examinada por B. Siqueira temos uma evidência neste sentido no n.º 12 que, embora intitulado *Lundum*, é antes uma modinha, por sinal bem fraca.

Examinando-se os textos de lundus do século passado, constata-se que o caráter jocoso é uma constante e a *chulice* freqüente. Em boa parte ocorrem termos usados pelos escravos ou pelos brancos em relação aos escravos, segundo tradição iniciada por Caldas Barbosa. Num dos extremos da *chulice* encontramos os lundus que eram cantados “em voz baixa, do repertório e inéditos dos trovadores de profissão”.¹⁸ Nesse terreno, relata B. Siqueira, “tornaram-se inextinguíveis os de Laurindo Rabelo, pelos trocadilhos, chistes e sentido equívoco das palavras”.¹⁹ Laurindo Rabelo morreu em 1864. Vai aqui uma amostra:

Eu tenho uma bengala
Da maior estimação.
É feita da melhor cana
E tem o melhor castão.
A minha caseira
Toda inteta se repela
Quando três vezes ao dia
*Não dou bengaladas nela.*²⁰

18 - Idem p. 129.

19 - Idem p. 129.

20 - Idem p. 129.

Quem pretende analisar lundu-canções do século passado, evidentemente tem de recorrer a músicas impressas ou eventuais manuscritos, pois gravações não havia. Como no caso da modinha, a procura daquilo que seria a essência do lundu-canção, do ponto de vista musical, torna-se difícil pelas deformações sofridas por este gênero de canção na sua adaptação ao gosto europeu dos salões aristocráticos. Veja-se, por exemplo, o lundu *Luí no Largo da Sé* de Cândido Inácio da Silva com versos de Manuel de Araújo Porto Alegre. A linha melódica deste lundu, que é de 1837, segundo informação de Baptista Siqueira, parece de inspiração mozartiana, a despeito de suas síncopes; o acompanhamento sincopado é o que mais lembra o Brasil. Felizmente, porém, restaram numerosos lundus bem mais brasileiros.

A procura de traços essenciais do lundu-canção — nem sempre presentes em sua totalidade e estado de pureza, como no caso da modinha — conduz, em termos gerais, ao que segue.

O compasso dominante é o 2/4. Como exceção, citamos *Conselhos às Moças*, com música de Rafael Coelho Machado em 6/8. Esse lundu, aliás, teve grande popularidade.

Predomina francamente o modo maior. O fraseado, em regra, obedece à tradicional quadratura. Há um discreto predomínio de linhas melódicas descendentes (bem menos acentuado do que na modinha). A ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas, emparelha a de fragmentos maiores, mais impetuosos.

As cadências de frases, incisos e fragmentos menores, são as mais variadas, não se encontrando alguma fórmula predominante como na modinha. No tocante às modulações, há lundus em que não aparece o tom da dominante, sendo este substituído pelos graus IV ou VI ou por ambos, mas não há nenhuma constância neste sentido.

O aspecto que melhor caracteriza o lundu-canção na parte melódica é a quase onipresença da síncope interna (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Os esquemas formais são os mais variados, desde o AABB-refrão até a composição contínua; às vezes há, às vezes não, introdução instrumental. Os textos são formados, na maioria, por quadras com refrão, predominando o redondilho maior.

Nos acompanhamentos é freqüente, embora não sistemática, a ocorrência de síncopes. Não pudemos encontrar nenhuma fórmula típica aí.

Retornemos o fio da história do lundu-dança. Conforme já vimos, esta dança, no início do século XIX, tinha entrado francamente nas casas dos brancos.

Documentos da década de 1820 atestam que, por essa época, o lundu-dança começa a aparecer em outro contexto nos principais centros urbanos. Trata-se dos *entremeses*. José Ramos Tinhorão ofereceu uma boa conceituação: "Introduzido o teatro no Brasil pelos moldes portugueses, era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas e comédias pequenos quadros com música e dança a que se dava o nome de *entremez*".²¹

Já no tempo de D. João VI eram vistas aí as mais diversas danças, desde o minueto de corte até o lundu, passando por outras danças tradicionais como o fandango ou o *modinho*, este uma adaptação brasileira do minueto. Não será difícil imaginar o escândalo provocado pela dança do lundu em pessoas preocupadas com a pureza dos costumes...

A título de ilustração vai aqui a descrição de um lundu-dança, devida ao barão Sant-Ana Nery em seu livro *Le Folc-Lore Brésilien* (Paris, 1889):

"No começo os dançarinos estão todos sentados ou de pé. Um casal se levanta e começa a festa. Quase não se mexem no início; estalam os dedos fazendo castanholas, levantam ou abrem os braços em curva, balançam-se lentamente. Pouco a pouco o cavalheiro se anima: evolui à volta da dama como se fosse abraçar. Esta, fria, não liga para as suas investidas; ele redobra de ardor, ela conserva a sua soberana indiferença. Então, ei-los face a face, os olhos nos olhos, quase hipnotizados pelo desejo. Ela bamboleia, ela avança; seus movimentos tornam-se mais sacudidos, e ela tremelica numa vertigem de paixão, enquanto a viola suspira e os assistentes, entusiasmados, batem palmas. Depois ela pára, ofegante, causada. Seu par prossegue em sua evolução por um momento; e, em seguida, vai provocar outra dançarina, que sai da fila, e o lundu recomeça febril e sensual. O lundu tem encantos que viram as cabeças mais assentadas".²²

Não cabe aqui determo-nos no estudo do papel decisivo desempenhado pelo lundu-dança — e logo mais também, de acréscimo, pelo lundu-canção — na gênese do teatro de revista brasileiro. Falamos aqui em lundu-canção, pois

os *entremeses* acabaram sendo enriquecidos com letras que, "envolvendo as relações entre negros e brancos, ou ironizando a situação dos próprios escravos em versos inspirados na algaravia da fala dos africanos..."²³, tomaram-se expressão desinibida das camadas populares.

Na segunda metade do século XIX a importância do lundu-dança vai declinando aos poucos. Por um lado, funde-se com a polca que, importada da França (segundo B. Siqueira, precisamente em outubro de 1844), acabou tomando conta do carioca. Surgiu desta fusão a *polca-lundu*, híbrido sem condições de iniciar um novo capítulo na história da música popular brasileira (Nazareth, por exemplo, intitula assim apenas duas peças para piano: *Você bem sabe*, de 1878, e *Cyubinha*, de 1893). Por outro lado, o lundu-dança desembocou, junto com elementos de outras danças, no *maxixe*, "por algum tempo expoente da nossa dança urbana"²⁴, conforme Renato Almeida. Não obstante, em manifestações esporádicas e circunscritas, o lundu-dança manteve-se século XX a dentro.

Ainda um breve comentário relativo ao *lundu-para-instrumento-solista*. Pelo que conseguimos apurar, esta forma de lundu não foi muito cultivada no século passado. Um exemplo é dado pelo *Lundum* para piano, de autor anônimo, publicado por Mário de Andrade em sua já referida coleção de modinhas. O autor de *Macurumina* encontrou essa peça na *Lynx Moderna*, coleção de modinhas e "d'hum grande Lundum para piano-forte", editado no Rio de Janeiro, provavelmente antes de 1848. O baixo de Alberti contém a essa peça a graça de "um Andante legitimamente europeu, muito evocando Mozart" no dizer de Mário de Andrade.²⁵ O que há nela de lundu, não obstante, é, de vez em quando, um discreto sincopado na linha melódica.

Outro exemplo, bem mais brasileiro, é o *Lundu Característico* de Joaquim Antônio da Silva Calado (Rio, 1848 — Rio, 1880), notável flautista e compositor popular. A peça, que tem uma ambiência seresteira, é uma autêntica jóia. Foi composta para flauta e piano. Sua gravação integra o álbum *Música Imperial*, editado pela Sociedade Cultural e Artística Ubapurú, em 1968.

23 - TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Editora Vozes Ltda. Petrópolis, 1974, p. 48.

24 - ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. F. Briguer & Comp. Editores. Rio de Janeiro, 1942, p. 189.

25 - ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo, 1964. Livraria Martins Editora. p. 16.

21 - TINHORÃO, José Ramos. Obra cit. p. 139.
22 - Idem p. 140.

Na Bahia destaca-se Xisto Bahia (*A Mulata, Iaiá, Você Quer Morrer?* etc.), compositor popular injustamente esquecido.

O *Modernismo* na Música Brasileira (erudita) não podia deixar de ir em busca do velho lundu, captar-lhe a essência, transfigurando-o em obras de arte. Numericamente ocorre, no entanto, bem menos do que a modinha. Nesse contexto temos o *Lundu*, para piano, de Camargo Guarnieri, editado em 1947; o *Lundu* que integra as 9 *Danças Brasileiras* de A. Theodoro Nogueira (editadas em 1973); *Os Lundus da Marquês* (piano) de Francisco Braga; o *Lundu* para canto e piano de Dinorá de Carvalho; o *Lundu em Forma de Rondó* (piano) de Francisco Mignone; e outros.

Examinando-se os numerosos lundus folclóricos cujas melodias se encontram no 1º volume publicado sob o título *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos* pelo *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal* de São Paulo (1946), percebe-se logo um traço comum: a frequência das notas rebatidas que chega a ser uma constante melódica nesses lundus. Em compensação são relativamente escassas as melodias com síncopes internas. Se voltarmos ao exame dos lundus urbanos, veremos que aí também aparecem as notas rebatidas, mas não a ponto de se poder falar em constante melódica. Pode ser que, na migração do lundu-cangão das cidades para a zona rural, outros elementos tenham se imiscuído ou reforçado nele algum traço típico dos recitativos dos negros. Absolutamente comuns às duas categorias de lundus são o compasso 2/4, o caráter jocoso — puxando mais para a *chulice* no lundu urbano — e uma boa frequência de termos alusivos aos escravos ou destes em relação aos brancos.

Não nos foi possível apontar como constante melódica o sétimo grau abaixado (escala de dó maior com si bemol ou modo mixolídio no sistema medieval) nos lundus folclóricos, embora compareça. A predominância do modo maior é menos acentuada do que nos lundus urbanos, pois nos folclóricos há uma certa incidência de modos medievais.

Ilustr. 3

Não gosto de português

Lundu folclórico (x)



Quem quisé casá comigo
lava a boca com sabão,
si não estivé bem lavada,
Comigo não casa não.

(x) Recolhida no Estado de São Paulo por Mário de Andrade. Publicado no 1º vol. de "Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos" - Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, São Paulo, 1946.

Tapuia

Lundu folclórico (m)

♩ = 92



(m) De Salvador. Recolhida por Camargo Guarnieri. Publicado no 2º vol. de "Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos" - Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, São Paulo, 1946.

Este trabalho de Bruno Kiefer de-
verá, necessariamente, suscitar uma
reavaliação crítica dos autores neoclás-
sicos do grupo mineiro, sobretudo To-
más Antônio Gonzaga e Caldas Barbo-
sa. Infelizmente *Viola de Lereño* está
esgotado desde 1944. Livro raríssimo,
passou despercebido para a maioria
dos nossos historiadores e críticos lite-
rários e até mesmo musicais. Agora,
com o novo enfoque de Bruno Kiefer,
o escritor-músico-compositor Caldas
Barbosa, para citar apenas um, apare-
ce historicamente valorizado e dimen-
sionado.

Antes, se considerava Caldas Barbo-
sa apenas do ponto de vista literário,
sem o devido suporte musical. Isto fa-
zia com que a visão do seu valor per-
manecesse distorcido, já que se avalia-
va uma obra pela metade. Igualmente
autores como Tomás A. Gonzaga, com
suas *Cartas Chilenas* e Manuel Antônio
de Almeida com *As Memórias de um
Sargento de Milícias* aparecem valori-
zados em aspectos até agora relegados
a um plano totalmente secundário.
A análise de Bruno Kiefer integra a
modinha e o lundu na vida quotidiana
do nosso povo e projeta luz sobre um
assunto controverso de nossa vida cul-
tural.