



O enigma do lundu

Edilson Vicente de Lima*

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o lundu, gênero musical elaborado após a segunda metade do século XVIII a partir de elementos coreográficos e musicais advindos das diversas camadas sociais no mundo luso-brasileiro. A discussão dos aspectos históricos e estilísticos fundamenta-se em fontes específicas da historiografia, iconografia e documentação musical – manuscritos, transcrições, edições. Este estudo propõe que a música do lundu consistiu numa apropriação – ou ‘tropicalização’ – do estilo clássico vigente na época, por meio dos elementos advindos da cultura negra que estavam na base do desenvolvimento do gênero musical em questão.

Palavras-chave

Lundu – modinha – história da música brasileira – estilo clássico.

Abstract

This article aims at discussing the *lundu*, a musical genre whose origins lies in the blending of choreographic and musical elements from different social strata of the Luso-Brazilian world in the late eighteenth century. The discussion of historical aspects as well as stylistic features is based on specific sources of its historiography, iconography, and musical manuscripts, transcriptions and editions. This study proposes that the *lundu* music can be considered an appropriation – or ‘tropicalization’ – of the classical style prevailing at that time, through elements from the Black culture that were key to the development that musical genre.

Keywords

Lundu – modinha – history of Brazilian music – classical style.

O LUNDU: ICONOGRAFIA E MÚSICA

O lundu foi elaborado a partir de elementos coreográficos e musicais advindos das várias culturas que participaram da formação da sociedade luso-brasileira em fins do século XVIII: elementos coreográficos, como os estalidos dos dedos à guisa de castanholas, a alternância das mãos ora na testa, ora nas ancas e os movimentos nas pontas dos pés, que nos remetem aos passos do fandango espanhol (Tinhorão, 1974, p. 45; Lima, 2001 e 2006). Este último foi dança que teve grande penetração na América Latina, tanto espanhola quanto portuguesa, no século XVIII (Nery, 2005).

*Universidade Cruzeiro do Sul (UCS), São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: edli@superig.com.br

Artigo recebido em 6 de julho de 2010 e aprovado em 1º de setembro de 2010.



O requebro das ancas, outro elemento que participa da coreografia do lundu, juntamente com um movimento circular dos quadris, tem origem nas culturas negras trazidas para a colônia brasileira (Mukuna, 2006). Porém, um elemento de importância vital para o lundu, ou outras danças de linhagem africana, e que será uma das mais citadas características das danças de origem negra nestas terras, é a umbigada (Tinhorão, 1974, p. 45; Mukuna, 2006, p. 80-85). O movimento consiste no ato dos dançarinos, no auge de sua expressividade, chocarem o ventre, um contra o outro, na altura do umbigo.¹

Os escritos da época sugerem que a sonoridade que acompanhava tão “venturosa” dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa (Tinhorão, 1974, p. 42-3; Morais, 2000, p. 20). Esses instrumentos, no caso de haver mais de um, podiam efetuar acordes em arpejos, tocar por pontos (Ribeiro, 1789) ou rasgueados que marcassem o ritmo padrão do lundu; bem como tocar alguma melodia que pudesse servir de tema para futuros improvisos.

Podiam ser usados, evidentemente, instrumentos melódicos, tais como a flauta, presente na litografia de Jean-Baptiste Debret, *As distrações dos ricos depois do jantar*, onde um negro encostado a uma coluna toca uma flauta enquanto um branco tange um cistre, ou guitarra portuguesa (Monteiro, 2008, p. 167), denominado pelo pintor como substantivo genérico de violão (Straumann, 2001, p. 58); ou a rabeça e o violino presentes na aquarela *Begging for the festival of N. S. D’Atalaya* (A.P.D.G., 1826, p. 285).² Os instrumentos adotados dependiam não só de sua disponibilidade, mas também de sua fácil portabilidade, já que essas manifestações podiam ocorrer em um terreiro ao largo das cidades e vilas. Junte-se a esse fato o poder aquisitivo dos atores sociais em questão, pois adquirir um instrumento demanda recursos econômicos; e isso está conseqüentemente condicionado às possibilidades individuais. De qualquer modo, ao revisitarmos algumas das gravuras do início do século XIX, principalmente aquelas efetuadas por Jean-Baptiste Debret (1768–1848) e Johann Moritz Rugendas (1802–1858), encontraremos cenas cotidianas onde são exibidos, mesmo que de um modo idealizado e estilizados (Alencastro, 2001, p. 137-66), instrumentos usados nas performances do lundu.

Retornando à litogravura *A distração dos ricos depois do jantar*, ao descrever uma cena na intimidade do interior de uma casa de proprietários da classe média, Jean-Baptiste Debret nos apresenta dois instrumentos, uma flauta e outro instru-

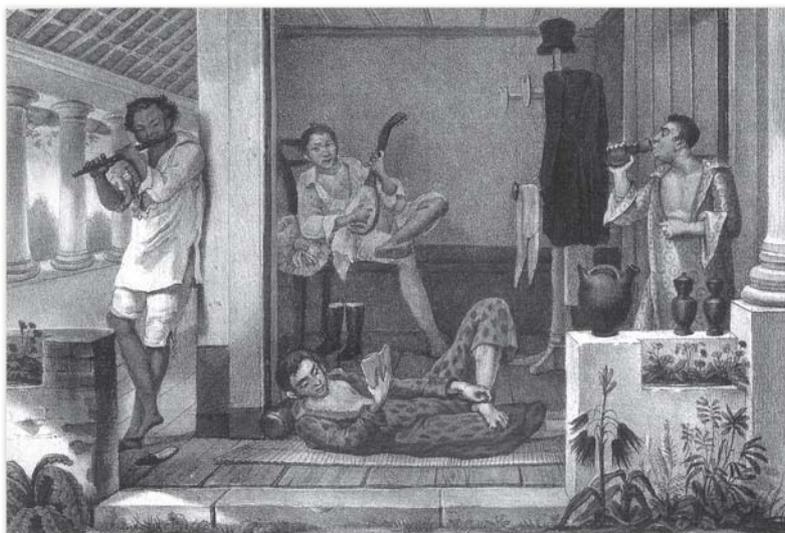
¹ Para uma discussão mais ampla da história do Lundu, ver Araújo (1963); Nery (2005) e Lima (2006).

² O uso desses instrumentos pode ser atestado não somente por iconografias; mas também em partituras, ver *Jornal de Modinhas* <www.bn.pt/musica/manuscritos> ou, em relatos de viajantes, ver Spix & Martius (1981 [1821]). Também em poesias da época, ver Nicolau Tolentino em Araújo (1963).



mento que ele denomina violão, mas que se assemelha a um cistre ou à popular guitarra inglesa; mais tarde conhecida como guitarra portuguesa, como comentado antes.³ No texto pertencente à gravura, o ator nos relata que dominados por uma

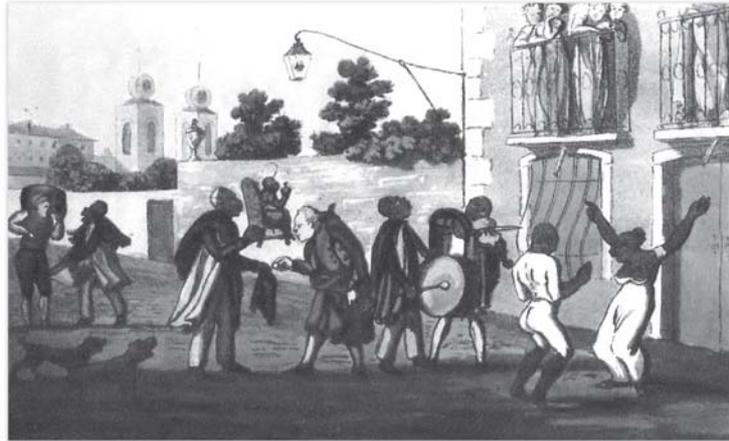
delicada saudade, quintessência da volúpia sentimental, apodera-se então de sua verve poética e musical, que se derrama nos sons expressivos e melodiosos da flauta, seu instrumento predileto, ou ainda num acompanhamento cromático improvisado ao violão, cujo estilo apaixonado ou ingênuo colore sua engenhosa modinha (Debret apud Straumann, 2001, p. 58).



A distração dos ricos depois do jantar, de Jean-Baptiste Debret.

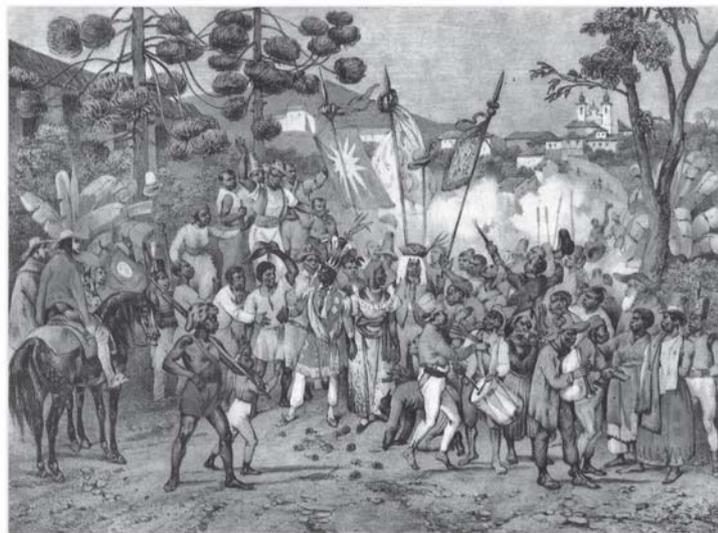
Já na gravura de A.P.D.G, intitulada *Begging for the festival of N. S. D'Atalaya* (A.P.D.G., 1826, p. 285), de traços exageradamente caricaturais, são apresentados um bumbo e um violino, enquanto um casal de negros vestido de branco desenvolve o que parece ser a dança do lundu. O que podemos deduzir é que o violino tocava a melodia, enquanto o instrumento de percussão efetuava a marcação rítmica.

³ Cf. <<http://monsie.wanadoo.fr/ugocetera/page1.html>>, Atlas de Música (2002, p. 42 e 43). Também na pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto há um instrumento semelhante, mas com corpo abaulado, lembrando um alaúde.



Begging for the festival of N. S. D'Atalay, de A.P.D.G.

Em outra gravura de Rugendas, que descreve uma festa para *Nossa Senhora do Rosário – Patrona dos negros* (Diener, 2002, p. 135) vemos outros instrumentos: um negro tocando um bumbo, um outro tocando uma cornamusa, ou gaita de fole, outro tocando uma flauta *píccolo* e outro com uma calimba⁴ nas mãos. Nessa representação, a presença de instrumentos da tradição negra e europeia se associa para o festejo de uma santa já absolutamente sincretizada.

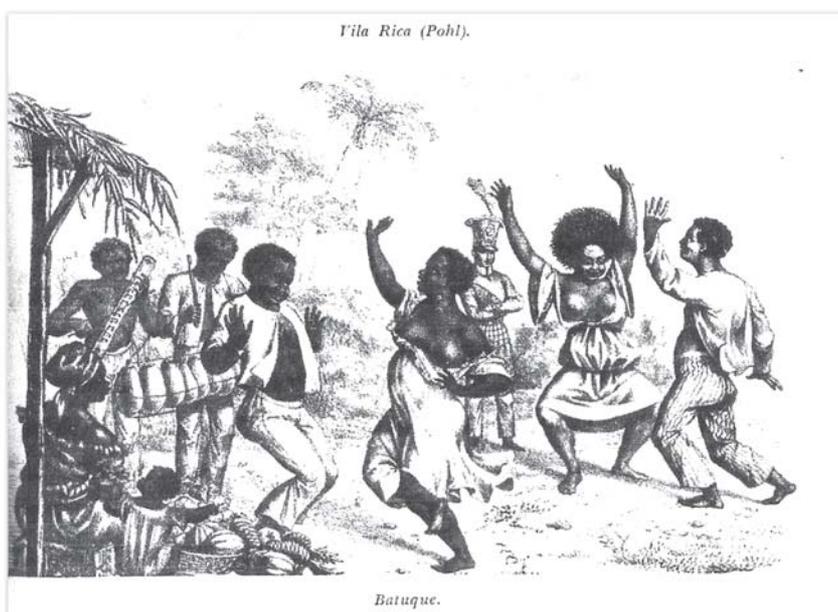


Nossa Senhora do Rosário – Patrona dos negros, de Johann Moritz Rugendas.

⁴ Calimba ou marimba, instrumento formado por uma cuia de coco ou cabaça e palhetas de metal percutidas (Cardoso, 2008).



Outra gravura, de nome *Batuque*, que se encontra no livro *Viagem pelo Brasil*, de Spix & Martius (1981 [1821], vol. 1, p. 179), ao apresentar uma cena na mata, além dos casais de negros em um momento anterior ou posterior à umbigada, componente indispensável da dança do lundu, mostra-nos dois instrumentos bastante ligados à tradição popular: um reco-reco e um balafon.⁵



Batuque – Viagem pelo Brasil, de Spix & Martius.

De qualquer modo, a representação dos dançarinos na gravura de Spix & Martius, assim como na opção figurativa das aquarelas de A.P.D.G. acima comentadas, têm um ar bastante caricatural e, por que não dizer, pejorativo. Evidentemente não é possível desvincular da visão desses dois cronistas da cultura carioca do século XIX certo aspecto elitista, sobretudo quando folheamos os *Sketches of Portuguese Life* (A.P.D.G., 1826) e nos deparamos com seus comentários, em que a população negra e mestiça – tratada como “ralé” (“*canaille*” no original) nas palavras do cronista inglês que, diga-se de passagem, escondeu-se em uma sigla – não poderia ser tratada com respeito, pois se fosse considerada graciosa e elegante, teria que

⁵ Reco-reco, instrumento de percussão ainda usado nos dias de hoje. Balafon: espécie de marimba feita de cabaça, presente na África negra. Fonte disponível em <<http://portalmarket.com/balafon.html>>.



ser comparada à população branca e livre; e este não era seguramente o caso.⁶ Portanto, se nas representações de Rugendas e Debret há uma estilização para o modelo de homem ocidental, clássico; nas duas gravuras acima, a de Spix & Martius e a de A.P.D.G. optam pela interpretação inversa, buscando uma representação caricatural, quase depreciativa.

Vale ressaltar que não obstante todas as gravuras pertencerem ao século XIX, essas representações da dança do lundu combinam com a descrição que encontramos na Carta Chilena de Tomás Antônio Gonzaga,⁷ portanto anterior à Inconfidência Mineira e, conseqüentemente, antes do final século XVIII, confirmando que não há somente elementos exoticamente idealizados nas gravuras; mas também uma preocupação em retratar os costumes locais, mesmo que um viés idealizado e, portanto, ideológico não possa ser descartado.⁸

Outro aspecto é que as gravuras de Debret, Rugendas e A.P.D.G. descrevem costumes cariocas e a Carta de Gonzaga, o interior brasileiro, mais precisamente Vila Rica, hoje conhecida como Ouro Preto. Porém, outras informações mais ao nordeste, como em Pernambuco e na Bahia, por exemplo, atestam que outras regiões também praticaram o lundu, tanto em sua forma dançada quanto cantada (Tinhorão, 2008; Mozart, 1963). Na verdade, o que entendemos é que o lundu, tanto em sua forma dançada ou como canção, constitui uma manifestação mestiça (Gruzinski, 2001) que foi incorporada a partir das últimas décadas do século XVIII às diversas camadas da sociedade colonial e, posteriormente, imperial.

Antes de continuarmos nossas discussões sobre o lundu, faz-se necessário esclarecermos que entendemos o substantivo “brasileiro” nessa época como uma confluência de traços culturais que atuaram durante o século XVIII, e também nos séculos anteriores, numa região geográfica dominada juridicamente por Portugal: certos gêneros culturais, como a dança e principalmente a música, vão sendo incorporados pela população deste lado do Atlântico e assumidos, com ou sem modificações substanciais, como veículo da expressividade de determinadas camadas

⁶ “Os parceiros colocando-se em posições opostas numa sala apropriada com o cavalheiro segurando um pequeno lenço, eles avançam para frente, um contra o outro, com graciosos passos e aspecto cortejador, e a mulher mostra-se simpática com seu admirador. Porém, no momento em que ele imagina o favorecimento de suas súplicas, ela afasta-se dele com um sorriso de contentamento e admiração, e na sua presunção, ele, como ela, torna para trás; porém com outro sentimento. O lenço agora encontra o caminho em seus olhos, e com desapontamento em sua feição, e com mesuras em seus passos, olhando ocasionalmente para trás para despertar compaixão.” (A.P.D.G., 1826, p. 289); “O que acabo de tentar descrever é o landum das classes mais altas, porém quando é dançado pela *ralé* está longe de ser gracioso ou decente” (A.P.D.G., 1826, p. 289-90, grifo nosso, em tradução livre).

⁷ “Fingindo a moça, que levanta a saia,/ E voando nas pontas dos dedinhos,/ Prega no machacaz de quem mais gosta,/ A lasciva embigada, abrindo os braços:/ Então o machacaz mechendo a bunda,/ Pondo uma mão na testa, outro na ilharga,/ Ou dando alguns estalidos com os dedos,/ Seguindo das violas o compasso,/ Lhe diz: “eu pago, eu pago”; e de repente/ Sobre a michela atira o salto” (Gonzaga, 2006 [1792], p. 156-157).

⁸ Neste aspecto, concordamos com Eagleton (1997), ao defender a ideia de que numa ideologia não há somente a construção de um discurso preocupado em instaurar um poder, mas esse discurso parte de algo real, palpável, que lhe dá sustentação.



sociais vinculadas a certas regiões ou ao território brasileiro como um todo.⁹ Nesse sentido, o relato de literatos e escritos de viajantes da época, ao descreverem os costumes da colônia brasileira, acabaram por identificar certos gêneros como sendo próprios de uma localidade específica, da metrópole ou da colônia. E isto serviu, inclusive, de distinção entre os costumes reinóis, portugueses nascidos na colônia, mestiços e escravos.

De qualquer modo, não queremos afirmar que havia no Brasil setecentista uma consciência nacional nos moldes do que ocorrerá após a primeira década do século XIX por parte da população aqui vigente; embora houvesse já uma antevisão de que o Brasil deveria permanecer uma extensão geográfica unificada e não esfaclada, e que a metrópole devia zelar para que isso ocorresse (Souza, 2006, p. 99). Ao contrário, concordamos que essa consciência será lenta e paulatinamente construída durante os primeiros séculos e amadurecida nos primeiros anos do século XIX (Novais, 2005). Também o controle das administrações locais, cada vez mais reivindicado e negociado com os entes sociais da colônia será um dos maiores impulsos para um futuro Brasil desatrelado politicamente de Portugal (Russell-Wood, 2000, p. 105-123).

Será, portanto, a partir dessas transformações mínimas que a colônia brasileira irá assumindo sua autonomia política e cultural, que de modo algum, parece se manifestar somente como ruptura, mas como diferenças sutis, verdadeiros ornamentos-monumentos,¹⁰ que se assumem como divisores de água, não mais na nomeação do “mesmo”, mas na identificação do “outro”. E é justamente desse modo que entendemos as discussões relacionadas com a síncope presente no lundu e que discutiremos mais adiante.

Insistimos, de nenhum modo estamos à procura do paraíso perdido, ou seja: não buscamos os elementos primordiais que expliquem a brasilidade como um todo, pois neste caso ainda estaríamos dentro da estrutura do mito da origem e, sobretudo, dentro de uma relação puramente determinista aos moldes ainda do século XIX (Ortiz, 2004; Travassos, 1993); tampouco estamos recolhendo características passadas e apontando o futuro, outro tempo mítico, numa espécie de controle poético-político na construção de um Brasil ideal, e definindo retroativamente o que deve

⁹ Não somente a iconografia, mas relatos de viajantes, já comentados aqui, descrevem a presença do lundu em várias regiões como Bahia, Pernambuco (Araújo, 1963; Tinhorão, 2008). Também pesquisas históricas atuais têm destacado uma convivência, mesmo que não democrática, onde há interação de elementos populares advindos das camadas sociais que conviveram nos primeiros séculos no Brasil (Burke, 2003; Souza, 2006; Paiva, 2002).

¹⁰ Uso aqui a expressão cunhada por Vattimo, 1999; que no texto *Ornamento monumento*, discute o detalhe, ou aquilo que pode passar despercebido, em suma, o “ornamento”, como um elemento “fundante” de uma alteridade, não só por fazer parte da estrutura da obra; mas porque, a despeito de sua aparente função decorativa, orienta nosso olhar, no caso, nossa escuta, para os detalhes que de modo algum podem ser desassociados da obra como um todo. E sua monumentalidade estaria justificada justamente por sua presença (o ornamento) ao fundar outra obra, ou gênero. Nesse aspecto, o caráter “decorativo” deixa de estar num segundo plano para assumir seu papel de importância fundamental na caracterização da obra.



ou não ser considerado nacional. Ao contrário, estamos tentando entender tanto a colônia brasileira como a futura nação brasileira como uma complexidade de forças históricas (e neste caso a cultura adentra essa lógica) que almeja certa autonomia expressiva, portanto cultural e, se possível, social, aliada ou não a uma hegemonia político-cultural, e isto, independente de uma maior ou menor consciência nacional. Dizendo ainda de outro modo, buscamos entender o que foi a colônia brasileira num momento específico de sua história e o que alguns gêneros culturais, no caso o lundu e a modinha, significaram para os entes sociais, sobretudo, da época. Se acaso há elementos que fundaram outras tradições, que assumiram traços advindos de outras culturas ou se ligam a traços ainda presentes na atualidade, isto será uma consequência de nossas reflexões e não um modelo *a priori* em nossa conduta interpretativa.

Justamente por compreendemos a colônia brasileira como uma sociedade que propiciou certas aberturas culturais (Lima, 2010) que gostaríamos de aprofundar a questão da suposta origem ibérica ou espanhola do lundu. Os elementos espanhóis sublinhados pelos autores (Tinhorão, 1974, p. 45; Castanha, 2006) que adotam essa hipótese são: o uso de castanholas ou das mãos dos dançarinos em posição de piparote imitando a *performance* deste instrumento; uma insistência na proximidade formal entre o mais antigo lundu instrumental conhecido, o *Lundum, Brazilian Volkstanz* encontrado no livro *Viagem pelo Brasil* (Spix & Martius, 1981 [1821]; ver reprodução facsimilar in Merhy neste volume, transcrição nº IX) e também o *Primeiro e Segundo Lundus da Bahia*, publicados no livro *Cifra para Saltério* (Budasz, 2002), e as *diferencias* ou variações, efetuadas pelos vihuelistas e guitarristas espanhóis nos séculos XVI e XVII; e a presença de elementos coreográficos advindos do fandango, dança de origem ibérica muito em voga nas colônias americanas.

A música para vihuela renascentista estava estruturada no contraponto imitativo modal e em formas baseadas em baixos ou harmonias fixas; no caso da guitarra (e estou a imaginar a guitarra de cinco ordens vigente em todo século XVII e primeira metade do XVIII), o improvisado (*diferencia*), estava incorporado às mudanças na linguagem da época, ou seja, a transição do modalismo para o futuro tonalismo.¹¹ Foi nessa época que eclodiram as discussões relacionadas não somente com questões formais, mas também com questões estruturais; sobretudo, no que tange a uma nova concepção de melodia acompanhada e ao nascimento da linguagem tonal, que será de suma importância para o futuro da música não só na península ibérica, mas em toda a Europa e, inclusive, nas colônias espanholas e portuguesas. E neste aspecto, tenhamos em conta também que o final do século XVI e a primeira metade

¹¹ Para um estudo mais abrangente do improvisado, ver Ortiz (1967); citamos este tratado não somente por ser de compositor espanhol, mas por ter uma aceitação que extrapola a Península Ibérica mesmo em sua época.



e persistiu no século XIX. Base da futura forma *tema e variação*, será uma constante na música ocidental desde o século XVI até o XIX, adentrando o século XX. Esta técnica permaneceu, portanto, nos dois sistemas de referência modal para tonal.

Quanto à vihuela e à guitarra barroca, ou guitarra espanhola como ficou conhecida posteriormente em Portugal, consideramos que as experiências precedentes relativas a esses dois instrumentos serão seguramente a base da escola da guitarra durante o século XVII e início do XVIII na Europa e, conseqüentemente, nas colônias ligadas a tais países. E também que essas experiências constituirão o substrato de uma forma bastante importante para a música tonal e muito difundida a partir do século XVIII denominada tema e variação (Steins, 1979, p. 95). Portanto, não se faz necessário retornar ao modalismo do século XVI para explicarmos o lundu da segunda metade do século XVIII, sobretudo porque o gênero tema-variação nessa época, já está absolutamente ligado ao estilo e à forma clássica, completamente enraizada na música da segunda metade do século XVIII.

O que percebemos é que lundus, instrumentais e cantados, comportam-se de modo diverso da música de fins do Renascimento e início do Barroco. O *Lundum, Brazilian Volkstanz*, um dos lundus mais analisados da história desse gênero, inicia com uma frase de cinco compassos em anacruse de colcheia, e se comporta como um longo improvisado alternando harmonicamente a tônica e a dominante de dois em dois compassos dentro de uma estrutura formal fraseológica clássica: frases de quatro compassos formadas por semifrases de dois, com padrões quase sempre repetidos. O estilo das semifrases com colcheias pontuadas e às vezes duplamente pontuadas, também nos lembra motivos clássicos. No final da peça, e à guisa de *coda*, há uma frase de seis compassos (cc. 98-103). Outro fator não menos importante é a insistência nos arpejos, quando não se desenvolvem motivos melódicos, bastante dentro da tradição galante-clássica; e não do estilo barroco com baixos fixos sobre os quais se formam acordes. Sobretudo nos compassos 80 a 83, o uso de *acciacaturas*, e também a presença sutil de *staccatti*, entre os compassos 25 e 40, bem ao gosto das articulações do século XVIII. Portanto, esta peça constitui, sim, um longo improvisado, mas ao gosto do século XVIII e, como afirmado, dentro de um estilo galante-clássico.

O *Primeiro Lundum da Bahia*, extraído do livro de Budasz (2002), alterna uma estrutura fraseológica de dois em dois compassos, também insistindo nos acordes de tônica e dominante. Estes, por sua vez, são arpejos alternados de dois em dois compassos onde, em alguns momentos, figuram pequenos trechos de melodia, à guisa de improvisos, esboçando sutilmente síncopes melódicas que serão características nos futuros lundus cantados da virada do século XVIII e dos instrumentais do século XIX. Mas a estrutura geral da peça e sua opção fraseológica estão totalmente de acordo com o lundu comentado anteriormente.



1º LUNDUM DA BAHIA

Lundum
p. 88

1ª passagem

2ª passagem

NB: No intervalo de cada passagem se tocará o Lundum duas vezes

3ª passagem *Lundum*

46

Primeiro Lundum da Bahia (trecho), Cifras de Música para Saltério (Budasz, 2002).

Outro fator que parece distanciar o lundu, pelo menos em sua parte musical, de uma origem somente ibérica ou espanhola é a ausência de hemíolas, ou seja, a alternância entre métrica ternária e ajustes binários presentes na música espanhola, sobretudo por esta ocorrer em peças musicais em métrica ternária ou em métrica composta onde divisões internas deslocam os tempos contrariando os acentos convencionais da métrica ternária simples ou composta.¹³

¹³ Merece ser destacado que o fandango, gênero que participa da composição do lundu-dança, trata-se de uma dança em métrica ternária e os lundus analisados por Castanha, estão em métrica binária. Até o presente momento, lundus com métrica binária composta, como *Dizem que sou borboleta*, pertencente ao arquivo musical Curt Lange do Museu da Inconfidência (Ouro Preto, em Minas Gerais), são raros. Com base neste exemplo, poderíamos aproximar a peça *Uma mulata bonita* (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 300), também em métrica binária composta. A hipótese que aventamos é de que se fossem efetuadas síncopes na interpretação dessas peças que não constam nos documentos, elas se ajustariam bem a uma *performance* em compasso binário simples, portanto, dentro dos lundus tradicionais.



Desengañemos ya

José Marín, 1619-1699)

Desengañemos ya, de José Marín (1619-1699).

Outro aspecto muito recorrente na música de origem espanhola é a presença de cadências frígias, ou seja, sequência de acordes em tonalidade menor que partem da tônica em direção à dominante, também conhecida como semicadência (Kostka, 2004, p. 150). A seguir, apresentamos um exemplo extraído do Concerto Grosso *La follia*, do compositor italiano Francesco Geminiani (1680-1762), que ao compor um gênero de origem espanhola, conserva a cadência frígia, típica desse estilo.

La follia

Francesco Geminiani, 1680-1762)

La follia, de Francesco Geminiani (1680–1762).

Mesmo em peças em tonalidades menores, como o lundu *Os me deixas que tu dás*, do códice Modinhas do Brasil, datado do final do século XVIII (Lima, 201, p. 81-84), não apresentam essas características: nem a hemíola melódica e nem a sequência harmônica frígia. Pelo contrário, preferem polarizar a dominante pela sua dominante individual ou chegar à tônica através da dominante precedida da subdominante, com ou sem inversão, como ocorrerá com vários outros lundus tanto do século XVIII como do primeiro quartel do século XIX.¹⁴

¹⁴ Para mais exemplos musicais, ver os lundus *Eu venho achar os pezares* (Morais, 2003, p. 140-2) e *Esta noite, ó céus que dita*, J. F. Leal, 1827 (<www.bn.br/manuscritos/musica>).



Os me deixas que tu das...

– 05 –

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Soprano, Mezzo, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal staves.

Soprano
Os me dei - xas que tu dás

Mezzo
que tu dás

Viola

4
quan - do a gen - te pe - ga em ti São coi -

4
quan - do a gen - te pe - ga em ti São coi -

6 6
4 #3 4

7
si - nhastão mi - mo - sas que nas ou - tras nun - ca

7
si - nhastão mi - mo - sas que nas ou - tras nun - ca

10
vi, são coi - si - nhas tão mi - mo - sas que nas

10
vi, são coi - si - nhas tão mi - mo - sas que nas



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

Os me deixas que tu dás, Modinhas do Brasil (Lima, 2001).

Nos lundus onde há a preponderância da tonalidade maior, torna-se difícil a elaboração de cadências frígias, à moda espanhola, como foi comentado. Também a opção pela métrica binária, característica do lundu, de modo algum permite as hemíolas à moda ibérica ou espanhola, considerando estes deslocamentos como usados tradicionalmente.¹⁵ Portanto, mesmo concordando com a tradição do improvisado que

¹⁵ De qualquer modo, a hemíola será uma técnica fartamente utilizada no Renascimento e no Barroco, não somente na música espanhola. Vamos encontrar essa prática nas *chansons* francesas, na *frottola* e *villanella* da tradição renascentista italiana, nas canções de Orlando de Lassus, entre outros. O que defendemos é que a hemíola, completamente enraizada na música ibérica, constitui-se em um resquício da tradição da notação do ritmo modal advindo da Idade Média que será mantido na tradição ocidental, enraizando-se com maior ou menor ênfase em alguns povos.



se mantém na música ocidental, o lundu não apresenta em suas escritas musicais características que nos remeteriam a traços espanhóis, tais como a presença da tradicional hemíola e das cadências frígias tão comuns em tonalidades menores como discutido aqui. Muito pelo contrário, mais tarde haverá uma tendência pelas melodias sincopadas, ou seja, deslocadas em relação ao acento métrico musical convencional, tanto nos lundus cantados quanto nos lundus instrumentais, mas com outras características, não aquelas espanholas.

A fraseologia desses lundus deve ser compreendida como caracterizadora de um gênero que nasce da associação de elementos complexos, já dentro de um estilo absolutamente clássico. Corroborando o postulado aqui proposto, observamos que nos tratados dessa época que sistematizaram o aprendizado da viola de arame e da guitarra inglesa em Portugal, como a *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789) e o *Estudo de Guitarra*, de Antônio da Silva Leite (1796), ao final, na tradicional coletânea de peças indicadas aos leitores como exemplos e exercícios, não constam mais as peças que serviram de modelos para tratados do início do século XVII, tais como *jacaras*, *passacalles*, *españoletas*, *fólicas* e *canários*, entre outras (Sanz, 1967).¹⁶ Mas os gêneros que servem de exemplos musicais nos métodos portugueses do úl-

Exemplo musical extraído da *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789).

¹⁶ Optamos pelo método de Gaspar Sanz (1976 [1697]), por ser um dos tratados de guitarra espanhola mais difundidos na Península Ibérica.



timo quartel do século XVIII são o minueto, a contradança, a modinha (Paixão Ribeiro), a marcha, a fantasia, a fanfarra e a gavota (Silva Leite), dentro de um estilo preponderantemente clássico.¹⁷ Estas peças estão construídas dentro de pressupostos formais clássicos: frases articuladas e periódicas, formas simétricas, como no exemplo musical extraído da *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789) (ver página anterior).

O lundu, tanto em sua forma dançada quanto cantada, está absolutamente ligado à complexidade cultural vigente na segunda metade do século XVIII, tanto presente no continente americano, quanto na corte e, sobretudo, em Lisboa, mesmo que de um modo menos enfático. Como um gênero cultural, seja na forma de dança, seja na forma de canção, participa na construção da sociedade da época: ou seja, se o lundu dança se emancipa no gênero de canção, este já encontra nos aspectos formalisticamente estabelecidos na época em questão um porto seguro; ou se o lundu traz em seu arcabouço tendências próprias, é o que pretendemos discutir adiante. Porém, se na colônia brasileira, aproximações entre camadas populares e elite foram mais toleradas e na metrópole foram menos consentidas, isso não invalida as trocas culturais, mas as acentua ou minimiza. E é nesse sentido que entendemos ambas as formas de expressão do lundu no século XVIII, a dançada e a cantada, e sua relação com a expressividade da época: e será destas aproximações e distanciamentos que o lundu poderá se associar à modinha e contribuir com algumas características que consideramos próprias.

Tanto o lundu *Eu nasci sem coração*, do códice *Modinhas do Brasil* (Lima, 2001, p. 87-88), quanto o *Já se quebraram os laços*, publicado no *Jornal de Modinhas* (Albuquerque, 1996, p. 52-53) de autoria de José de Mesquita – ressalte-se, ambos anteriores ao alvorecer do século XIX – comportam-se como genuínas formas tão comuns no século XVIII e absolutamente incorporados ao estilo galante-clássico. O primeiro lundu, *Eu nasci sem coração*, apesar dos arpejos introdutórios da viola de arame, tem a primeira parte construída por duas frases, a primeira de quatro compassos (cc. 3-7), e a segunda contendo seis compassos (cc. 9-15), comportando-se como uma variação ornamentada da primeira, com uma extensão dos dois últimos compassos da frase.¹⁸ A segunda parte desse lundu comporta-se como uma única frase de nove compassos, formada por dois motivos: um que se repete três vezes (cc. 17-22), outro que finaliza a peça dirigindo a melodia para a tônica (cc. 23-25, cf. Lima, 2001). Merece ser frisado que essa peça possui uma forma assimétrica, dentro dos pressupostos ainda do estilo galante (Grout, 2006, p. 480). Porém, seu

¹⁷ O estilo e forma das peças contidas nesses métodos apresentam as mesmas características do estilo clássico discutidas nos capítulos precedentes, como frases articuladas e periódicas, organizadas em formas simétricas, sejam binárias ou ternárias.

¹⁸ Para uma discussão mais detalhada sobre frases assimétricas, consultar Stein (1979, p. 31-34).



Eu nasci sem coração

– 06 –

Transcrição : Edilson de Lima

Anônimo

Soprano
Mezzo
Viola

Eu nas - ci sem co-ra - ção
Eu nas - ci sem co-ra - ção

sen - do com e - le ge - ra - do,
sen - do com e - le ge - ra - do,

eu nas-ci sem co-ra - ção sen-do com e - le - ge - ra -
eu nas-ci sem co-ra - ção sen-do com e - le ge - ra -

Eu nasci sem coração

13 do, sen - do com e - le ge - ra - do. 1 2 Estribilho do. Eu nas-
do, sen - do com e - le ge - ra do. do. Eu nas-



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

ci sem co-ra - ção sen - do com e - le ge - ra - do por - que

ci sem co-ra - ção sen - do com e - le ge - ra - do por - que

antes denas - cer a - mor me ti - nh-rou - ba - do.

antes denas - cer a - mor me ti - nh-rou - ba - do.

Eu nasci sem coração, Modinhas de Brasil (Lima, 2001).

fraseado não se comporta como um improviso livre, mas dentro dos pressupostos formalísticos já completamente absorvidos pela música setecentista, buscando, sobretudo a repetição da frase ou, dizendo de outro modo, sua periodicidade; além disso, os arpejos repenicados da guitarra ou viola potencializam o gosto clássico.

Outros lundus e também modinhas pertencentes ao mesmo código se encaixam dentro de esquema formal ternário, tais como *Eu estando bem juntinho* e *Ganinha, minha ganinha* (Lima, 2001, p. 91-2). Este último está estruturado num esquema formal ABA', em que A é formado por uma frase de oito compassos iniciada em anacruse; o B, também contendo oito compassos, porém formado por uma frase de quatro compassos repetida, sendo a segunda uma variação da primeira; a terceira parte do lundu, o A' com oito compassos, sendo uma variação, da seção A inicial e finalizando suspensivamente, quebrando o esquema lógico antecedente-consequente da estruturação clássica,¹⁹ em uma forma absolutamente simétrica. Junte-se a essa questão seu acompanhamento em acordes arpejados, tão comuns em peças setecentistas, mas pouco presentes em peças barrocas e renascentistas.

¹⁹ Na frase clássica formada por duas semifrases, geralmente sua primeira metade, denominada antecedente, finaliza suspensivamente (geralmente na dominante da tonalidade em questão); e sua segunda metade, que caminha para uma conclusão, finaliza na tônica (Kostka, 2004).



Ganinha, minha ganinha

– 07 –

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

Musical score for Soprano, Mezzo, and Violão. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The lyrics are: Ga - ninha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha si - nhá, mi - nha si - nhá, Ai! lê lê lê lê co - ra - ção. Ai! lê lê lê



Ganinha, minha ganinha, Modinhas do Brasil (Lima, 2001).

O lundu *Já se quebraram os laços* pode ser dividido analiticamente em três seções, em uma forma ternária, ABA': a primeira seção, o A (cc. 5-16) é iniciada com uma pequena introdução de quatro compassos a cargo do teclado efetuando um baixo de Alberti alternando tônica e dominante na mão esquerda, enquanto a mão direita efetua um motivo sincopado iniciado por pausa que será reutilizado durante a peça e retomado nos compassos 18 a 20, como elemento que divide a primeira da segunda seção e na sua finalização. A segunda seção (cc.21-28) possui oito compassos formados por duas frases de quatro compassos cada. A seção terceira, o A' (cc. 29-44) possui 16 compassos e é iniciada com a terceira frase da parte A seguida por uma nova frase, iniciada, no entanto, com o mesmo material motivico da segunda frase da primeira seção na terça do acorde de tônica, a nota lá. Nos compassos 37-44, o autor efetua a repetição, mas conduzindo o final para a nota fá. Portanto, não somente no esquema formal, mas toda a opção fraseológica se encaixa dentro de uma busca classicizante: formalismo global da peça, frases articuladas, periódicas e baixo de Alberti. A peça finaliza com o mesmo material temático da introdução e interlúdio que tem caráter, frisemos, absolutamente coreográfico, acusando seu parentesco com os lundus dançados, além do motivo em síncope.



Já se quebraram os laços

José de Mesquita

Con moto

Soprano 1

Soprano 2

Teclado

Já se quebra - ram os
De a - mor no tem - plo em tri -
Em qual - quer par - te que e -
Gra - ças aos céus já res -

Já se quebra - ram os
De a - mor no tem - plo em tri -
Em qual - quer par - te que e -
Gra - ças aos céus já res -

la - ços da nos - sa an - ti - ga pri - são da nos - sa an -
un - fo, já pen - du - rei o gri - lhão, já pen - du -
xis - te, n'al - dei - a ou so - li - dão, n'al - dei - a ou
pi - ro com to - da sa - tis - fa - ção, com to - da

la - ços, da nas - sa an - ti - ga pri - são, da nos - sa an -
un - fo, já pen - du - rei o gri - lhão, já pen - du -
xis - te, n'al - dei - a ou so - li - dão, n'al - dei - a ou
pi - ro com to - da sa - tis - fa - ção, com to - da

ti - ga pri - são, Já não
rei - o gri - lhão, Res - tau -
so - li - dão, Vi - vo
sa - tis - fa - ção, Na - da o -

ti - ga pri - são, Já não
rei - o gri - lhão, Res - tau -
so - li - dão, Vi - vo
sa - tis - fa - ção, Na - da o -

so - fros os teus des - pre - zos, já não so - fros os teus des - pre - zos,
- rei a li - ber - da - de, res - tau - rei a li - ber - da - de,
mui - to sa - tis - fei - to, vi - vo mui - to sa - tis - fei - to,
- pri - me o meu pei - to, na - da o - pri - me o meu pei - to,

so - fros os teus des - pre - zos, já não so - fros os teus des - pre - zos,
- rei a li - ber - da - de, res - tau - rei a li - ber - da - de,
mui - to sa - tis - fei - to, vi - vo mui - to sa - tis - fei - to,
- pri - me o meu pei - to, na - da o - pri - me o meu pei - to,



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

tra-go a - le - gre o co - ra - ção, tra - go a - le - gre - o co - ra - ção,
(simile)

tra - go a - le - gre o co - ra - ção, tra - go a - le - gre o co - ra - ção,
(simile)

tra - go a - le - gre o co - ra - ção, tra - go a - le - gre o co - ra - ção,
(simile)

tra - go a - le - gre o co - ra - ção, tra - go a - le - gre o co - ra - ção,
(simile)

Já se quebram os laços, Jornal de Modinhas (Albuquerque, 1996).

Merecem destaque dois lundus, *Dizem que sou borboleta*, pertencente ao arquivo Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e o lundu *Eu já não sou criança*, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Apesar desses dois lundus terem sido compostos em meados do século XIX, distanciando-se de nosso foco principal, merecem um comentário neste texto: ambos estão escritos em compasso binário composto (6/8) e não apresentam o universo da cultura negra; ambos falam do amor em um sentido bastante idealizado, sem as laiás e loiôs. Porém, ambos foram classificados, já em sua época, e pelos próprios autores, supomos, como sendo lundus.



Eu já não sou criança

Canto

Piano

Eu já não sou cri - an - ça Já te - nho bem hu - i - zo Já sei

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The lyrics are: 'Eu já não sou cri - an - ça Já te - nho bem hu - i - zo Já sei'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Eu já não sou uma criança (trecho), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Estudo e edição:
Edilson V. Lima

Dizem que sou borboleta

[Lundu Romântico]

Anônimo
Diamantina, século XIX

Canto

Piano

Dizem que sou bor-bo - le - ta Que no a-mor sou ban-do - lei - ro

A cul - pa tem quem me for - ja Os fer - ros do ca - ti - vei - ro ,

a cul - pa tem quem me for - ja os fer - ros do ca - ti - vei - ro .

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are: 'Dizem que sou bor-bo - le - ta Que no a-mor sou ban-do - lei - ro'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. There are two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes a fermata over the final note of the vocal line.

Dizem que sou borboleta (trecho), Museu da Inconfidência de Ouro Preto.



O que nos chama atenção e que nos remete a esses lundus, é que no apêndice do livro de Spix & Martius (1981 [1821], p. 300), a peça *Uma mulata bonita* de *Via-gem pelo Brasil* (ver reprodução facsimile in Merhy neste volume, transcrição nº VIII), antecipa em pelo menos 20 anos essas características e, como as duas peças precedentes, bem poderia ser classificada de lundu; nela, inclusive, a presença da mulata, pode corroborar esta conclusão. A hipótese que aventamos é que todas essas peças poderiam ser interpretadas com bastante liberdade agógica, transformando as divisões ternárias do compasso composto em divisões binárias como se estivessem escritas em compasso binário simples (♩), ao gosto dos lundus comentados antes. Entretanto, como ficou dito, isso é uma hipótese; ainda que não totalmente impossível.

Nesse sentido, o lundu *Prazer igual ao que sinto* (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 298; ver reprodução facsimilar in Merhy neste volume, transcrição nº IV) pode ser bastante revelador, pois ao alternar dentro de uma métrica binária (2/4) as tradicionais tercinas efetuadas na unidade de tempo com sequências de figuras pontuadas e semicolcheias, dando a essa peça um balanço bastante saboroso. Além disso, a opção pelos versos em redondilha maior na quadra e seguidos por um refrão com verso de oito sílabas, e também a presença do cognome de tratamento “yayá” (sic), conferem a esta peça o perfil inconfundível de um lundu. Portanto, este lundu parece funcionar como um elo (encontrado) entre os lundus *Uma mulata bonita*, *Dizem que sou borboleta* e *Eu já não sou criança*.

Retornando ao epicentro de nossa época, o lundu, tanto em sua forma cantada como na dos instrumentais liga-se perfeitamente às conquistas formais que dominaram a música a partir de meados do século XVIII e que irão formar um conjunto estilístico denominado Período Clássico, que engloba algumas tendências, como a música galante, o estilo sentimental, ou *Empfindsamer Still* e o estilo clássico vienense inaugurado por Haydn (Grout, 2006, p. 481). Mesmo que o mais conhecido de todos os lundus, *Brasilian Volkstanz*, e alguns dispostos no códice de Morretes (Budasz, 2002) ainda se utilizem de frases assimétricas, essas características constituem-se, na verdade, de tendências ainda galantes ou rococós, mas já consideradas dentro do estilo clássico; ou seja, têm resquícios de um formalismo galante, ainda não totalmente simétrico. E de modo nenhum necessitamos invocar os velhos guitarristas do século XVII, tais como *Gaspar Sanz*; muito menos os do século XVI, como Luiz Milan, por exemplo, pois entendemos que essas peças, mesmo que incorporem o improvisado como elemento de linguagem, estão absolutamente dentro de uma tradição já vinculada a uma musicalidade do século XVIII; frisemos, já eminentemente dentro de pressupostos pertencentes ao que se convencionou chamar período clássico.

Nesse aspecto, o que pretendemos destacar é que o lundu, não só surgiu na colônia brasileira e existiu como uma manifestação a partir da segunda metade do



século XVIII – e nisso concordamos com vários autores²⁰ – mas é também verdade que, ao longo de sua trajetória, galgou várias regiões e também perpassou as várias camadas sociais do sistema colonial luso-brasileiro, pois apesar de dançado por negros e mestiços, seja ao som do batuque, da viola ou do teclado, foi incorporado pela classe média, galgando, em pouquíssimo tempo, a corte, como afirmou Tomás Antônio Gonzaga em sua *Carta Chilena* (Gonzaga, 2006 [1786], p. 156) – e isto conseguiu não obstante as críticas negativas de moralistas da época (Araújo, 1963). O que nos incomoda, o grande enigma, neste caso, é que apesar do sucesso do lundudança aquém e além-mar, não encontramos partituras anteriores ao século XIX. Dito de outra forma: por que músicos dessa época, mesmo os amadores, não se preocuparam em fixar em partitura a música de tão venturosa dança?

A DANÇA DO LUNDU E A AUSÊNCIA DE PARTITURAS

Apesar das primeiras notícias sobre a dança denominada lundu terem surgido a partir da segunda metade do século XVIII, não há, como afirmado aqui, nenhum registro da música que servia de suporte para a coreografia que acompanha a dança anterior ao advento do século XIX. Ao contrário, o primeiro registro em partitura foi efetuado entre 1817 e 1821 por Martius e Spix por ocasião da viagem empreendida às terras do Brasil a fim de efetuarem pesquisa sobre a fauna e a flora *brasiliensis* (Spix & Martius, 1981 [1821]). Na partitura que se encontra no apêndice da publicação consta apenas a melodia e, diferentemente das demais peças não há identificação da região onde fora recolhida. No lugar onde estaria essa identificação, consta apenas a informação “*Brasilian Volksdanz*” (dança popular brasileira), e não dança carioca ou dança baiana, por exemplo. O que parece indicar é que o lundu foi, sem dúvida, uma manifestação que transcendeu os limites regionais. De qualquer modo, trata-se do registro mais antigo da música que acompanharia a dança do lundu.

A hipótese que aventamos, levantada na primeira parte deste texto, é de que os lundus instrumentais que serviam de suporte para a dança homônima eram seguramente improvisados²¹ e o início de uma função era marcado pela simples alternância entre tônica e dominante efetuando arpejos num tom confortável, ou por algum tema tocado no instrumento como a rabeca, flauta e mesmo uma viola de arame.²² Durante a dança do lundu, as palmas podiam corroborar, ajudando na

²⁰ São eles: Araújo (1963), Kiefer (1977), Tinhorão (1991 [1974], 1998 e 2004), Morais (2000), Lima (2001; 2006) e Nery (2005).

²¹ No que diz respeito ao improvisado ser ou não uma composição, concordamos com a visão de Marcelo Fagerlande (2008, p. 8-10), que defende o improvisado como tendo caráter composicional; porém, discutiremos este aspecto em textos posteriores.

²² Como era conhecido o cordofone com trastes e com cinco ordens de metal descendente da popular guitarra barroca (Ribeiro, 1789).



marcação do ritmo padrão, juntamente com um ou mais instrumentos percussivos. Já a presença de um coro entoando um refrão,²³ efetuado pelos participantes envolvidos na manifestação, poderia ou não ocorrer, sem prejuízo da evolução da dança.

Para que possam ser bem tocados, é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo ou tema, o qual é sempre um bonito e simples arpejo; enquanto um outro improvisa sobre este as mais deleitáveis melodias. Nestas ocasiões, dá-se a imaginação a maior e mais rica liberdades possível e ocasionalmente pode ser que sejam acompanhadas por voz; nestes casos é usual que sejam também improvisadas. (A.P.D.G., 1826, p. 220-221)

Nesse aspecto, os lundus comentados aqui antes e a descrição do venturoso viajante que esteve além e aquém-mar constituem excelentes exemplos de como se estruturavam musicalmente e sobre qual sonoridade se desenvolvia a dança homônima. Acreditamos também, na medida em que eram praticados por camadas mais distantes dos ciclos cortesãos e dos salões das classes médias, que os dançarinos tinham mais liberdade para desenvolver suas coreografias e se manifestarem, não sejamos ingênuos, também com maior liberdade. E a incorporação de instrumentos de percussão ou outros instrumentos só viria a enriquecer uma determinada função.

A QUESTÃO DA SÍNCOPE

Por mais que queiramos superá-la ou transformá-la em uma discussão de cunho ideológico – e, portanto, em um embate político, reconheça-se, nem sempre ilegítimo – a questão da síncope sempre esteve associada aos escritos do lundu. No entanto, retornando ao mundo musical, mesmo que concordemos com Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* publicado em 1928.

E será também uma pobreza si se tornar obrigatória. A sincopa é uma das constâncias porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de sincopado. (Andrade, 1962 [1928], p. 38)

Porém, ao levantar a questão de que uma suposta identidade musical brasileira não pode se fixar na existência ou não da síncope musical, a sua presença, ou seja,

²³ E já que tocamos em assunto de importância estrutural para o futuro dos lundus cantados, o refrão será uma constante após 1800, e se tornará verdadeira entidade na caracterização dos saborosos lundus de autores como J. F. Leal, Padre Teles e Xisto Bahia, por exemplo.



o deslocamento rítmico entre acentos métricos convencionais e não convencionais, como entendido tradicionalmente na música ocidental, será uma espécie de característica chave para a classificação da modinha e do lundu como gêneros autônomos entre os séculos XVIII e XIX (Lima, 2006, p. 101-114).

De fato, os dois gêneros em questão nascem irmanados e, sobretudo se levarmos em conta aspectos não só musicais, mas também socioculturais. É evidente que o ideal português era o de, sem sombra de dúvidas, transformar o Brasil em um imenso Portugal, integrado em um grande império colonial. Porém, uma política de tal magnitude não poderia ser empreendida sem a criação de estruturas administrativas locais. E a construção de estruturas político-administrativas na colônia incorporou, evidentemente, essa sociedade.²⁴ Acreditamos, portanto, que nesse contexto a modinha e o lundu puderam se influenciar mutuamente. Em outras palavras, foi nessa conjuntura que traços culturais advindos de algumas etnias, sobretudo aquela em zonas mais ligadas ao tráfico negreiro (Mukuna, 2006) puderam influenciar e engendrar outros gêneros musicais, como o lundu. E de modo algum pretendemos com essa afirmação simplificar as relações humanas do final do século XVIII, sobretudo deste lado do Atlântico. Ao contrário, pretendemos apenas integrar parte dessa complexidade em sua faceta musical.

A síncope tem sido citada neste trabalho de um modo absolutamente tradicional, ou seja, como ela foi convencionalizada pela teoria tradicional advinda da cultura ocidental: “O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal” (Grove, 1994). Porém, para que haja a sensação de um deslocamento, faz-se necessário um pulso regular e, o que seria mais importante, uma métrica regular,²⁵ que no caso da música ocidental foi instituída em uma fórmula de compasso. De qualquer modo, essa maneira de entender a organização rítmica está absolutamente vinculada à maneira como o ocidente organizou seu pensamento musical: ou seja, como um agrupamento sincopado (irregular em relação a uma métrica regular) se contrapõe a um agrupamento regular; e que há, portanto, outros modos de interpretar agrupamentos rítmicos regulares e irregulares. Essa ideia só poderá ser desfeita se admitimos “que a síncope não é um conceito universal da música” (Sandroni, 2001, p. 21).

O que interessa frisar é que na música ocidental – a partir, sobretudo, das teorias da música *mensural* – os agrupamentos rítmicos são obtidos a partir da divisão (regular ou irregular) do pulso ou tempo. Porém, pesquisas em etnomusicologia vêm questionando esse modo de obter agrupamentos rítmicos e, por consequência, analisá-los. Na música de origem africana tradicional, por exemplo, agrupamentos são

²⁴ Para uma discussão mais detalhada sobre esta questão, ver Souza (2006).

²⁵ “Pulses: a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli; [...] Metric: the number of pulses between the more or less regularly recurring accents” (Cooper e Meyer, 1960).



obtidos a partir de processos aditivos e não por divisão de tempos ou pulsos. Ou seja, não se estabelece uma fórmula de compasso; mas um pulso que serve de “linha guia” (*time-line*) para as organizações rítmicas e métricas. Portanto, o que para o ocidente musical constitui uma irregularidade, para certas culturas não ocidentais, como a africana, por exemplo, não seria encarado como tal (Sandroni, 2001, p. 24). Aliás, essa interpretação já havia sido anteriormente levantada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1962 [1928], p. 36): “E pela adição de tempos, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso...”. De qualquer modo, o que queremos enfatizar é que a síncope é um conceito absolutamente ligado ao modo como o ocidente desenvolveu seus pressupostos rítmicos musicais.

Nesse sentido, o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, ao estudar a música africana, elaborou os termos cometricidade, para padrões que estão em acordo com o nível métrico; e contrametricidade, para padrões que estão em desacordo com o nível métrico (Sandroni, 2001, p. 21). Outra categoria importante para a análise do *time-line*, ou linha guia já mencionada acima, é a sucessão de pulsos que funcionam como orientação (Sandroni, 2001, p. 25), como “um ponto de referência constante pela qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase são conduzidas” (Mukuna, 2006, p. 93).

Na música africana, há uma infinidade de padrões, mas alguns se relacionam mais proximamente com os lundus dos séculos XVIII e XIX (Mukuna, 2006). Descrevo a seguir os padrões rítmicos mais comuns observados por Sandroni (2001) e Mukuna (2006):



Esses padrões rítmicos são encontrados abundantemente, sobretudo dentro dos limites das barras de compassos em lundus no século XVIII (também em modinhas) e em lundus do século XIX.²⁶ Evidentemente, esses padrões serão combinados dando

²⁶ Para nossa discussão, apesar das teorias sobre agrupamentos métricos e rítmicos, dos conceitos de cometricidade e contrametricidade e dos conceitos de *time-line* (linha-guia), não abandonaremos os conceitos tradicionais de compasso e divisão rítmica desenvolvida na música ocidental. Sobretudo por entendermos que esta maneira de organização musical não foi descartada. Ao contrário, houve uma adaptação entre tendências da música negra e da música ocidental no período em que estamos estudando (Sandroni, 2001).



origem a melodias mais longas, na elaboração de frases que ultrapassam os compassos; o que de fato irá ocorrer. O agrupamento 1 é encontrado já nos primeiros compassos da modinha *Você se esquivava de mim* (Lima, 2001, p. 61-64) e se estende por toda a peça, como uma espécie de motivo padrão que ora é combinado formando frases totalmente contramétricas, ou sincopadas na linguagem convencional, como nos compassos 7-8. Porém, ao analisarmos a partitura, percebemos quanto a peça abusa de construções métricas e contramétricas dando um aspecto ora marcado, ora inconstante à modinha, sobretudo se levarmos em consideração o acompanhamento da viola, em que o arpejo constante disposto em semicolcheias faz o papel de “linha guia” (*time-line*).

Você se esquivava de mim

- 01 -

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: Soprano, Mezzo, and Violão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal staves. The Violão part features a constant arpeggiated accompaniment.

Você se esquivava de mim (trecho), Modinhas do Brasil (Lima, 2001).



Outras peças do mesmo códice vão se comportar tal e qual essa modinha, como o lundu *Os me deixas que tu dás* (Lima, 2001, p. 81-84): logo no início, entre os compassos 3 a 8, após a pequena introdução em arpejos dispostos em sequências de quatro colcheias à guisa de “linha guia”, a melodia está disposta em uma frase totalmente sincopada; ou dito na linguagem de Kolinsky, contramétrica (Sandroni, 2001, p. 21). A partir do compasso 9 o compositor efetua sequências cométricas dispostas em semicolcheias articuladas de duas em duas, estendendo até o compasso quinze... O lundu *Eu nasci sem coração* (Lima, 2001, p. 87-88) uma espécie de pedra de toque e já analisado anteriormente, inicia com uma frase de quatro compassos (cc. 4-7) totalmente contramétrica em relação aos arpejos da viola (linha guia), dando realmente uma sensação de flutuação em relação aos acentos métricos convencionais do compasso binário efetuados pelos baixos dos acordes da viola. Ao repetir a frase, efetua uma variação ornamentada em coloraturas, desta feita, cométrica, somente quebrada entre os compassos 12 e 13 e entre 14 e 15, a fim de efetuar as tão famosas terminações femininas. Estas terminações, enfatizamos, justamente como as terminações das duas partes da frase precedentes, combinam a terminação feminina, em tempo fraco do acento métrico do compasso, ora em antecipação, ora em retardos, suavizando de tal modo a resolução melódico-harmônica, que a denominamos de terminações “mais que femininas” (Lima, 2001, p. 21).

Outros lundus, como *Menina você que tem e Esta noite*, de J. F. Leal, e também o lundu *Lá no largo da sé* de Cândido Inácio da Silva, já do século XIX, apresentarão as características destacadas nas peças anteriormente analisadas relacionadas com a questão das frases contramétricas dentro de estruturas musicais cométricas. Porém, o *Lundum, Brazilian Volkstanz* não apresenta na partitura escrita nenhuma tendência a contrametricidade. É possível que ela ocorresse no ato da interpretação instrumental, sobretudo se houver um segundo instrumento encarregado da harmonia, deixando o solista com maior liberdade, como destaca Mário de Andrade, “ninguém não canta a música talequal anda impressa” (Andrade, 1962 [1928], p. 22). Porém, em um dos lundus apresentados no livro de Budasz, o *Primeiro lundu da Bahia*, a síncope, de modo bastante sutil, é efetuada em uma variação do padrão rítmico nº 1 (cc. 11 e 12, indicação “2ª passagem”).

Em outro lundu bastante conhecido de pesquisadores do gênero, o *Landum de Marruá*, (Biblioteca Nacional, Lisboa), não há síncope, apesar de seu nome deixar bastante claro a qual gênero pertence. Acreditamos que este lundu deve ter sido dançado nos salões mais abastados e, seguramente, serviu de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico. O *Landum de Marruá* parece ter sido um verdadeiro sucesso na época em que foi composto, pois, além da versão em sol maior apresentada aqui com duas variações, e da ver-



são em ré maior do livro de Budasz (2002, p. 38), há outras duas versões pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa: uma em si bemol maior, onde consta apenas a indicação *Thema – And^e. Sostenuto* (sic) contendo cinco variações virtuosísticas e um *Final*; a outra, em dó maior, ainda mais virtuosística e contendo treze variações, traz não somente o nome da peça como seu autor e lugar: *Variações do Landum da Monrois Compósto pòr D. Francisco da Bôa Mórte Conego Regulár em S. Vicente de Fora e' 1805* (sic).²⁷



Landum do Marruá, Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal.

Neste aspecto, torna-se difícil afirmar que os lundus, fossem instrumentais ou os lundus canção, tenham origem nos improvisos dos guitarristas ibéricos (espanhóis), como quer Castanha (2006). Se o improviso ou a variação adentram a formação do lundu, parecem ser apenas algumas de suas características. O que deve ser também considerado é que a questão formal e as opções por frases articuladas e periódicas, tanto em lundus instrumentais como em lundus cantados, com ou sem variação, concorrem em sua formação. E note-se que falamos de formação, de construção e não de origem, como se um gênero cultural correspondesse a um organismo predeterminado e definido em seu código genético.

²⁷ As três versões comentadas pertencem à Biblioteca Nacional de Lisboa e estão catalogadas respectivamente sob os números: M.M 4473, versão em Sol maior; M.P. 523 V, as versões em Dó e Si bemol maior.



Outro fator é que após as discussões de Sandroni e Mukuna, torna-se ainda mais difícil não reconhecer a herança negra na formação musical do lundu. Nesse aspecto, a presença da “síncope” seria mais do que um modo de “amolecer” as divisões rítmicas; mas verdadeiras combinações estruturais, de padrões e ciclos rítmicos utilizados na elaboração do lundu como gênero. Portanto, aquilo que num primeiro momento é interpretado como um simples deslocamento métrico-rítmico mostra-se como uma combinação de tendências musicais advindas da cultura negra presentes nos lundus e algumas modinhas, na segunda metade do século XVIII; dando origem, por sua vez, a outro gênero musical.

Merece ser destacado que ao identificar a “síncope” musical presente nos lundus, e também modinhas, com a cultura negra no Brasil colonial, não estamos querendo antecipar as tendências nacionalistas de fins do século XIX e início do XX. Não cremos que nessa época os luso-brasileiros, reinóis, mestiços e a população negra, almejassem uma autonomia política para a colônia brasileira; mas cremos que almejavam reconhecimento social e, portanto, cultural, ou seja, alforria; e isto já teria sido bastante humano, mas não demasiado. Desse modo, querer minimizar a contribuição musical negra na formação do lundu é negar a força estrutural de modos de construção rítmico-melódicos presentes em outras culturas e sua força estrutural na elaboração de formas musicais.

O LUNDU CANÇÃO: ORNAMENTO-MONUMENTO

Levando em consideração as discussões efetuadas nas linhas anteriores, não faz mais sentido defender que o lundu seja apenas um subgênero da modinha, como afirma Ruy Vieira Nery (apud Morais, 2000, p. 17). Evidentemente que em sua forma cantada, como música de salão e posteriormente nos entremezes sete e oitocentistas, o lundu absorverá os modelos vigentes na segunda metade do século XVIII e, tal e qual a modinha, será elaborado dentro dos padrões formais vigentes na época. Em nossa visão parece mais preciso afirmar que tanto a modinha quanto o lundu, são “subgêneros” das tendências classicizantes que invadiram todas as esferas da expressividade musical durante o século XVIII, adentraram ao século XIX e se estenderam como concepção estético-poética em parte da produção musical até o alvorecer do século XX (Blume, 1954, p. 9).²⁸

Outra questão defendida por nós, é que mesmo não encontrando partituras anteriores ao século XIX (1817), a estrutura dos lundus parece obedecer à forma tema e variação, ou tema e improviso, mas já dentro de padrões musicais clássicos. Nesse aspecto, o relato de Spix & Martius (1981 [1821], p. 180), é bastante escl-

²⁸ Nossa visão é que, mais do que um “período clássico-romântico”, devemos observar as tendências clássicas que continuam vigentes durante o século XIX, ou período romântico, não obstante outros modelos de composição, como a música programática, por exemplo, menos calcada em aspectos musicais autônomos, terem sido elaboradas.



recedor: “Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção”. O que entendemos, é que os “monótonos acordes da viola” são as “eternas” alternâncias arpejadas efetuadas pelo instrumento de cordas dedilhadas, enquanto outro instrumento – flauta, violino ou mesmo outra viola, como descreveu A.P.D.G. –, efetua as variações ou improvisações; mesmo que não estejam calcadas em partituras. E embora esse relato tenha sido efetuado na passagem da primeira para a segunda década do século XIX, assemelha-se muito a outras descrições, tais como a efetuada pelo poeta Tolentino de Almeida, entre 1779 e 1780, “*Em bandolim marchetado/Os ligeiros dedos prontos,/Loiro peralta adamado/Foi depois tocar por pontos/O doce londum chorado*” (apud Nery, 2005, p. 29), em que a frase “tocar por pontos” tem o sentido de dedilhar, portanto, combinando com a citação precedente.²⁹

Um terceiro diferencial seria a presença da “síncope” que, mais do que um “amolecimento” da rigidez rítmica e métrica na música da época, é uma verdadeira adaptação de tendências estruturantes presentes na musicalidade negra, a saber, nos padrões e ciclos rítmicos, combinados e adaptados ao formalismo clássico e, levando-se em consideração sua busca de simetria, mais afeitos a adaptações deste gênero. E é justamente nesse sentido que a síncope deixa de ser apenas um “ornamento” para tornar-se um verdadeiro “monumento”: passa a ser, também, um dos traços fundadores de um gênero autônomo: o lundu!³⁰

O BATUQUE E O LUNDU

Concordando com José Ramos Tinhorão:

tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa entrever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configuram um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. (Tinhorão, 2008, p. 55)

E parece ser esse o sentido dado a essa reunião por Spix & Martius:

Quase por toda parte aonde chegamos à noite, éramos recebidos com as toadas de violas, a cujo acompanhamento se cantava ou dan-

²⁹ José Ramos Tinhorão (1991, p. 16) interpreta “tocar por pontos”, como sinônimo de ponteio, ou seja, modo tocado pelos violeiros nordestinos atuais. Entretanto, segundo a técnica setecentista, a frase “tocar por pontos” é sinônimo de dedilhar, ou ferir as cordas nos pontos, ou nos trastes da viola, de acordo com a obra de Ribeiro (1789).

³⁰ Utilizamos aqui a interpretação do filósofo Gianni Vattimo (1999), que tem como base os escritos de H. G. Gadamer (1979). Ver também nota 10.



çava. Na estiva, uma quinta solitária, com vastos campos magníficos, circundada ao longe de montanhas isoladas, estavam os moradores em festa, dançando o batuque [...]. O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam, ora se afastam um do outro. O principal encanto dessa dança, para os brasileiros, está na rotação e contorções artificiais da bacia [...] Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais... (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 180)

Ou seja, numa reunião desse tipo, tudo podia acontecer! De qualquer modo, a descrição parece se referir à dança do lundu, tal e qual a conhecemos hoje. Porém, interessa-nos também que os ilustres viajantes foram convidados a participar da função assim como, acreditamos, os senhores reinóis e sua família, desvelando, se não o aspecto sincrético da reunião, pelo menos certa tolerância. Além disso, estamos aqui já no alvorecer do século XIX e a poucos anos da independência política do Brasil. Em todo caso, continuemos nossa viagem ao passado.

Na descrição de Rugendas, apesar de posterior, há uma diferenciação entre o batuque e o lundu:

A dança habitual do negro é o “batuque”. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal da chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, ou outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o “lundu”, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o “fandango”, ou “bolero” dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferências, os sábados e as vésperas dos dias santos. (Rugendas, 1989 [1835], pp. 157-158).

Porém, ao analisarmos duas litografias de Rugendas, ambas intituladas *Dança do Lundu* (Diener, 2002, p. 132-133), a mesma cena é representada contendo brancos, negros e mestiços na primeira e negros e mestiços na segunda: qual delas



teria sido totalmente idealizada? Em uma terceira litografia, denominada *Dança do Batuque* (Diener, 2002, p. 134), há somente a presença de negros. Portanto, o que entendemos é que em uma situação de recolhimento, longe dos olhos controladores dos reinóis lusitanos, os negros podiam desenvolver a dança de um modo mais livre, mais próximo aos seus hábitos; mas na convivência com outras camadas sociais, adaptar-se-iam, seguramente, à conjuntura. Interessante observar que Rugendas, parece inverter a origem do fandango e do bolero, como sendo o lundu: “Talvez o ‘fandango’, ou ‘bolero’ dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança”. Em outra descrição, A.P.D.G. (1826, p. 288) já aqui comentada, o autor descreve o que chama de o “frenético landum dançado por um negro e uma negra”, tornando ainda mais indistintas certas manifestações culturais de nosso passado colonial ou imperial, no caso, o batuque e o lundu.

Antecedendo ainda mais alguns anos, a descrição de Nuno Marques Pereira, em seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*, obra do início do século XVIII, descreve um ruidoso batuque ouvido durante a noite que o fez deixar os aposentos. O interessante nessa descrição é que para nosso cronista o batuque se manifestava como uma “confusão do Inferno”; para o senhor, não passava de cantiga de ninar, enfatizando ainda mais a aceitação dos batuques por parte dos senhores da época:

Não era ainda de todo dia, quando ouvi tropel de calçado na varanda: e considerando andar nela o dono da casa, me pus de pé; e saindo da câmara, o achei na varanda, e lhe dei os bons dias, e ele também a mim. Perguntou-me como havia eu passado a noite? Ao que lhe respondi: Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me, que causa tivera? Respondi, que fora procedido [devido ao] estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas, e castanhetas; com tão horrendo alarido, que se me representou a confusão do Inferno. E para mim me disse o morador, não há cousa mais sonora, para dormir com sossego. (Pereira apud Tinhorão, 2008, p. 43-44)

Nesse sentido, a descrição da *11ª Carta Chilena* de Tomás Antônio Gonzaga (2006 [1786], p. 156) constitui um verdadeiro manifesto ao aproximar elementos advindos das manifestações negras ao mundo da população branca. E num trecho da carta mais adiante, descreve: “Fizemos esta noite um tal *batuque*:/Na ceia todos nós nos alegamos”.

A carta é bastante reveladora, pois além da descrição da “dança venturosa”, que mais tarde conheceremos com o nome de lundu, descrevendo minuciosamente os requebros e os trejeitos e até um possível diálogo que poderia ser cantado de



improviso, como refrão, como na descrição anterior de Spix & Martius; efetua a crítica de que este tal batuque, ou esta reunião, saíra dos terreiros e casas humildes e adentrara à casa do senhor. Não seria de todo inocente argumentar que os senhores brancos poderiam comparecer a uma função deste tipo caso ocorresse no terreiro da fazenda, ou mesmo mais perto da senzala, ou mesmo nos largos e nas estreitas ruas setecentistas, atestando a troca de valores culturais entre as diversas camadas sociais durante o século XVIII.

O que entendemos é que há certa liberdade no uso do substantivo, uma espécie de processo metonímico: o batuque é o lugar onde, ao som da percussão e outros instrumentos (violas, rabecas, buzinas, balafons, calimbas etc.) dançava-se e cantava-se. A questão central, no entanto, é: quem ou o quê? Acreditamos que embora o termo batuque esteja ligado em sua origem ao mundo negro, incluindo os ditos calundus, haverá um contato entre as camadas negras, mestiças e reinóis, e desde os primeiros relatos. Esses encontros serão fundamentais para a formação de uma cultura luso-brasileira durante os primeiros séculos e também nos seguintes. O próprio improviso, presente na parte instrumental e no canto, poderia ter sido praticado como elemento também na dança, conferindo uma liberdade sem precedentes aos negros dançarinos.

Entendemos, portanto, que será da estabilização dos elementos coreográficos presentes nesses batuques (entendido como reuniões, encontros com caráter absolutamente aberto) que se desenvolverá a futura dança do lundu. E acreditamos (ou temos a esperança) de que os negros tiveram seus momentos de intimidade, não sem dificuldades, quando puderam se expressar longe dos olhos controladores lusitanos, e objetivaram construir suas próprias identidades e sonharam com sua futura liberdade, também em sentido sociocultural. Portanto, e sem querer fazer apologia à democracia racial, este tão esperado *porvenir*, pretender separar completamente essas manifestações e supostas camadas sociais durante os séculos XVIII e XIX, sobretudo, parece ser um contrassenso, seria negar a complexidade e o dinamismo da sociedade luso-brasileira da época, empobrecendo sua riqueza.

O LUNDU INSTRUMENTAL PÓS 1817

Diferentemente do final do século XVIII, em que não encontramos partituras de lundus instrumentais, durante o século XIX, além de lundus cantados compostos por músicos de renome, tais como Francisco José da Silva, J. F. Leal, Inácio Cândido da Silva, lundus instrumentais serão compostos em maior profusão. Evidentemente o grande marco dessa produção continua sendo o *Lundum, Brasilian Volkstanz* de Spix e Martius, porém, outras publicações contendo lundus instrumentais, irão surgir.

O códice *Cifras de música para saltério*, publicado por Rogério Budasz (2002) e já citado em páginas anteriores, será de grande contribuição, pois além de vários



gêneros da época, traz em seu conteúdo vários lundus instrumentais com as características aqui discutidas: arpejos alternados entre tônica e dominante, ou temas para improviso, o que seria mais importante. Nesse sentido, sugerem lundus que serviram de suporte para a dança homônima. Será, inclusive, nesse códice onde encontramos umas das quatro versões conhecidas do *Lundum de Marruá*: não nesse códice, mas nas duas versões pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa, este lundu parece não ser mais destinado à dança, mas sim usado como um genuíno tema para variações, como discutimos aqui e, ressalte-se, dentro de pressupostos absolutamente clássicos, ou seja: elaborado a partir de um formalismo simétrico com frases periódicas, articuladas e uso constante de baixo de Alberti...



Lundum de Marruá, Biblioteca Nacional de Lisboa.

Nesse aspecto, a coleção de lundus instrumentais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem muito a revelar, pois ao lado de edições de modinhas e lundus para canto e piano nos apresenta aproximadamente 40 lundus editados para piano entre 1837 e 1900 (Sandroni, 2001, p. 57). Evidentemente que esta fase já não está mais no foco de nossas atenções e constitui apenas um olhar periférico. De qualquer modo, não podemos nos furtar a alguns comentários, mesmo que passageiros.

As síncopes melódicas continuam em voga, mas nesses lundus, tendem a não se estender além das barras de compasso, situando-se dentro do limites deste.



Talvez isso se deva ao fato de que não há um texto como elemento unificador entre música e fala. E neste aspecto, a “intuição” de Mário de Andrade sobre a relação entre síncope e ritmo prosódico do texto é muito interessante: “Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódica” (Andrade, 1962 [1928], p. 30). De fato, tendemos a concordar que os tipos de síncope encontrados no manuscrito da Biblioteca da Ajuda (efetuadas no tempo, no compasso, e às vezes em frase de até três compassos), constituem um verdadeiro banquete em diversidade (Lima, 2001).

Já no que diz respeito ao padrão de acompanhamento, há uma combinação entre a síncope característica () que às vezes se repete dentro do compasso ou é seguido por duas colcheias, e sua posterior estabilização no padrão da habanera (). Já na questão formal, o tradicional tema e variação dos lundus de *Brasilian Volkstanz* e o *Primeiro lundu da Bahia*, cederá lugar para formas binárias ou ternárias, mais próximas da contradança, da marcha e, sobretudo, da polca, iniciando outra fase na história desse gênero. Por ora, concluímos este estudo com a proposição de que a música do lundu, no período aqui abordado, consistiu numa apropriação – ou ‘tropicalização’ – do estilo clássico vigente na época, por meio dos elementos advindos da cultura negra que estavam na base do desenvolvimento do gênero musical em questão.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.P.D.G. *Sketches of portuguese life, mainners, costume and character*. Londres: Gzo. B. Whittaker, 1826.
- Albuquerque, João M. *Jornal de modinhas*. Ano I. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.
- Alencastro, Luiz F. de. “A pena e o pincel”, in Straumann, Patrick. *Rio de Janeiro cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928, 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- Andrade. Mário de. *Modinhas imperiais*. 1930, 1ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- Araújo, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- Atlas de Música*. Madri: Alianza Musica, 2002.
- Barbosa, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lereno (1799)*. Portugal: Estar, 2003.
- Barbosa, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.
- Biblioteca Nacional (Brasil). *Acervo de música*. Rio de Janeiro.
- Biblioteca Nacional de Lisboa. *Acervo de manuscritos digitalizados*. Lisboa.
- Blume, Friedrich. *Classic and romantic music*. Nova York: Norton, 1970.
- Budasz, Rogério. *Cifra de música para saltério, de Antônio Vieira dos Santos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2002.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- Cardoso, André. *A música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.
- Castanha, Paulo. “Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX”, in Tello, A. (ed.) *La danza em la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.
- Cooper, Grosvenor e Meyer, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 1834-9, 1ª edição. 2 volumes. São Paulo: Martins, Edusp, 1972.
- Diener, Pablo e Costa, Maria de F. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.



- Eagleton, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Unesp, Boitempo, 1997.
- Fagerlande, Marcelo. “Joaquim Manoel, improvisador de modinhas”. *Brasiliana, revista semestral da Academia Brasileira de Música*, nº 27, p. 8-10. Rio de Janeiro, 2008.
- Gadamer, H. G. *Verdade e método*. 6ª ed., vol. I. Petrópolis: Vozes, 1979.
- Gonzaga, Tomás A. *Cartas Chilenas*. 1786, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Grout, D. J. *A history of Western music*. 7ª edição. Nova York: W. W. Norton & Company, 2006.
- Gruzinski, Serge. “As novas imagens da América”. In: Straumann, Patrick. *Rio de Janeiro cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Gruzinski, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Kostka, Stefan. *Tonal harmony*. Nova York: McGraw Hill, 2004.
- Leite, Antônio da S. *Estudo de Guitarra*. Porto: Oficina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.
- Lima, Edilson Vicente. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- Lima, Edilson Vicente. “Do lundu-dança ao lundu-canção”, in Tello, Aurélio (ed.). *La danza em la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.
- Lima, Edilson Vicente. “A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos”. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- Marín, José. *51 tonos para voz y guitarra*. Ohio: Columbus, 1997.
- Matteis, Nicola. *The false consonances of music*. 1682, 1ª edição. Mônaco: Chantrelle, 1980.
- Michels, Ulrich. *Atlas de música*. Vol. I. Espanha: Alianza Editorial, 2002.
- Milán, Luis. *El maestro (1536)*. Vols. I e II. Budapeste: Könnemann Musik, 2000.
- Monteiro, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro, 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- Morais, Manuel. *Modinhas, lunduns e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.
- Mozart, A. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.



- Mukuna, Kazadi va. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- Museu da Inconfidência. *Arquivo Curt Lange*. Ouro Preto.
- Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, 2005.
- Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violines*. Kassel: Bärenreiter, 1967.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- Paiva, Eduardo F.; Anastásia, Carla M. *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver, séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Ribeiro, Manoel da Paixão. *Nova arte de viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
- Rosen, C. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madri: Alianza Editorial, 1986.
- Rosen, C. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 1835, 1ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- Russell-Wood, A. J. R. “Autoridades ambivalentes: e Estado do Brasil e a contribuição africana para a ‘boa ordem’ na República”. In: Silva, Maira Beatriz Nizza da. *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Sandroni, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. 1697, 1ª edição. Genebra: Minkof, 1976.
- Silva, Maira Beatriz Nizza da. *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Souza, Laura de M. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Souza, Laura de M. (org.) *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Souza, Laura de M. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Souza, Laura de M. “História como desenho”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 4, nº 46, p. 50-54. Rio de Janeiro, 2009.



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

- Spix, Johann Baptist von & Martius, K. Friedrich von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1821*. 1821, 1ª edição. 3 vols. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- Stein, Leon. *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. Miami: Summy-Bichard Inc., 1979.
- Straumann, Patrick (org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Tinhorão, José R. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens*. 1988, 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Tinhorão, José R. *Pequena história da música popular brasileira*. 1974, 1ª ed. 6ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991.
- Tonazzi, Bruno. *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature: con cenni sulle loro letterature*. Milão: Edizioni Bérben Ancona, 1974.
- Travassos, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Milão: Garzanti Libri, 1999.

EDILSON VICENTE DE LIMA é Bacharel em Composição e Regência, Mestre em Musicologia pela Unesp (SP) e Doutor em Musicologia pela ECA-USP. Colaborou com partituras para a gravação de vários cds com obras de André da Silva Gomes. Dirigiu e produziu o cds *Modinhas de amor* (2004) e *Lundu de Marruá* (2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (1998), *Música Sacra Paulista* (1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (2004). Publicou *As Modinhas do Brasil* (2001). Foi Professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia. Foi coordenador do Núcleo de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008) onde é Professor das disciplinas História da Música e História da Música Brasileira.