

## Modinha, lundum e seguidilha na música teatral luso-brasileira

### COMUNICAÇÃO

David Cranmer

CESEM, FCSH-Universidade Nova de Lisboa – cranmer@netcabo.pt

#### Resumo:

É habitual associar a modinha e o lundum ao repertório de canções de salão luso-brasileiras sobretudo das últimas décadas do século XVIII e primeira metade do século seguinte. Contudo, são frequentes igualmente, tal como a seguidilha espanhola, no teatro do mesmo período – pouco surpreendente em peças que refletem os costumes do seu tempo. Nesta comunicação, propõe-se expor este fenómeno e a maneira como a escassez de fontes musicais e textos teatrais correspondentes, para além do uso da orquestra, dificultam a sua execução hoje em dia fora da sala de concerto.

**Palavras-chave:** Música teatral. Lisboa. Rio de Janeiro. Entremez. Modinha.

#### *Modinha, lundum and seguidilla in Luso-Brazilian theatre music*

#### Abstract:

It is usual to associate the *modinha* and the *lundum* with the repertoire of Luso-Brazilian salon songs particularly of the last decades of the 18th century and the first decades of the next. However, they are also found frequently, like the Spanish *seguidilla*, in the theatre of the period – unsurprising in plays that reflect the habits of their time. In this paper, this phenomenon is described, as is the difficulty that the paucity of musical sources and corresponding theatrical texts, as well as the use of the orchestra, create in performing them today outside the concert hall.

**Keywords:** Theatre music. Lisbon. Rio de Janeiro. *Entremez*. *Modinha*.

“Por mim, confesso, sou escravo das modinhas, e quando me lembro delas não posso com a ideia de abandonar Portugal.” (BECKFORD, 1983, p. 147)

Este excerto, muitas vezes citado, da entrada do diário do escritor inglês William Beckford para segunda-feira 15 de outubro de 1787, demonstra quão completamente o autor foi cativado por este género – “as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos Sibaritas”, como as descreve, na mesma passagem. O que raramente se refere, contudo, é que esta entrada de diário diz respeito não a um concerto, organizado ou de improviso, num espaço privado de salão, mas a um espetáculo num teatro público, o Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, onde esta modinha, sem identificação, foi interpretada por “Dois rapazolas, um vestido de rapariga, muito elegante [...]” (*id.*, *ibid.*) – um moço vestido de moça, devido à interdição da rainha D. Maria I, que proibiu as mulheres de se exibirem no palco. A modinha em questão, segundo Beckford, foi cantada no contexto

de uma *farça*<sup>1</sup>, parte de um espetáculo que incluiu bailados, para além da peça principal: uma tradução da tragédia *Mérove*, de Voltaire.

Já muito se escreveu sobre a modinha de salão<sup>2</sup>. No entanto, o uso de modinhas e de géneros relacionados no contexto do teatro (designadamente, o lundum e a seguidilha) ainda não foi abordado de forma sistemática. Sem dúvida que esta lacuna tem a ver com a escassez de fontes musicais conservadas e a falta de estudos sistemáticos respeitantes aos próprios textos teatrais em que surgem estes géneros, quer impressos quer em manuscrito. No presente texto, portanto, procura-se explorar uma série de fontes relevantes (sobretudo textos teatrais), com o intuito de retratar um quadro coerente de como estes géneros surgiram e eram usados no repertório teatral luso-brasileiro.

A primeira observação a fazer é que estes géneros não se encontram nas peças principais dos espetáculos – as designadas sobretudo por comédia, tragédia ou drama, em três, quatro ou cinco atos (sendo a designação e número de atos dependentes sobretudo do período em causa). Surgem, pelo contrário, nas em um ato, representadas nos intervalos da peça principal, ou, muitas vezes, no fim do entretenimento. Conhecidas sobretudo como entremezes, no século XVIII, e como farças, no século XIX, com um período intermédio, aproximadamente nas décadas de 1790 e 1800, quando a mesma peça pode aparecer designada como entremez numa fonte mas farça noutra, procuravam retratar aspetos da vida real, desenrolando-se em ambientes do quotidiano, com personagens tipificadas (frequentemente parodiadas) que se podiam encontrar em qualquer lado, mesmo que os enredos, às vezes com recurso a disfarces e identidades trocadas, não tenham sido exatamente os mais realistas! Não deve surpreender, por consequência, que comecem a surgir modinhas nas cenas que retratam estas camadas sociais e os seus hábitos, à medida que a modinha se implanta nos salões burgueses, aproximadamente na década de 1770.

Uma análise dos entremezes impressos em folhetos ao longo desta década revela um arranque relativamente súbito. Até à morte de D. José I, a 24 de fevereiro de 1777, não se encontra qualquer referência explícita a modinhas nos textos publicados. Contudo, logo no início do reinado de D. Maria I surgem os primeiros exemplos. No entremez *A scisma do velho poeta*, editado em 1778, o protagonista, Trifónio, manda à sua filha, Beatriz, “Cantai aquela modinha, que vos ensinou o Mestre de cravo”, seguida pela didascália “*Canta o que quer*” (p. 14), não citando, portanto, o texto de alguma modinha específica. No ano seguinte, num outro entremez, *O divertimento das noites de inverno*, entre os referidos divertimentos é mencionada uma modinha para duas vozes femininas e acompanhamento, a “Madinha das pastoras” (pp. 12-13), mais uma vez sem indicação do seu texto. No segundo caso, contudo, a

licença para impressão do seu texto foi requerida da Real Mesa Censória em outubro de 1777<sup>3</sup>, comprovando a esta data a existência deste texto teatral (e portanto a referência à modinha). Visto que os folhetos de entremezes não se imprimiam para acompanhar produções então em exibição mas, regra geral, sucessos dos anos imediatamente anteriores, torna-se muito possível ambos os entremezes terem sido encenados antes de 1777.

Que até 1781 a modinha se tinha tornado um lugar comum (e objeto de queixa da parte da geração mais velha) está patente numa passagem no folheto, impresso nesse ano, do entremez *Casquilharia por força* (p. 3), em que um pai (Fabricio) e seus filhos (Roberto e Julia) conversam no diálogo seguinte:

Roberto: Lembra-me que minha Mãe<sup>4</sup>, também cantava, e que V. m. tinha suas curiosidades de viola.

Fabricio: Ah meu tempo, meu tempo! [...]. Eu tocava por pontos, e sua Mãe cantava Belerma mizera, que era huma consolação, com huns requebros, que fazia vir as lagrimas aos olhos: baillava o oitavado de compaço, que ficava a gente admirada, porque não mostrava huma ponta do pé; isto sim, e não estas modinhas infernais, de saudades morrerei, morrerei se não te vejo, Armindas, Belizas, e outras sem savorias indignas, que só respiraõ liberdade.

Julia: Ora meu Pai tem boas couzas! Pois nesse tempo eraõ essas então moda, e agora saõ as que cantamos; e tudo o que he moda, parece bem. [...]

A referência a “Belerma mizera” diz respeito a um minuete cantado pela personagem Belerma, na *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (parte I cena 7), de António José da Silva (“O Judeu”), estreada no Teatro do Bairro Alto, em outubro de 1733 (Silva, I, p. 52), ou seja uma canção dos “bons velhos tempos”, havia quase 50 anos. Quanto às “modinhas infernais” dessa atualidade, não foi possível identificar a referência a “Morrerei se não te vejo”, e os nomes Arminda e Beliza parecem ser mais ou menos paródias de personagens femininas idealizadas, tais como Marília ou Arménia, muitas vezes louvadas em textos arcádicos. Pelo contrário, constata-se que “De saudades morrerei” é o verso final de “O remédio de meus males”, uma modinha com texto da autoria de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), poeta brasileiro tradicionalmente citado como responsável pela introdução do género da modinha em Portugal.

Que esta modinha era bem conhecida atestam dois entremezes, precisamente por esta altura, do ator e dramaturgo Pedro António Pereira (*fl.* ca. 1760-ca. 1795)<sup>5</sup>. No folheto de *O caçador*, editado em 1780, mas com a indicação de que fora representado no Teatro do Bairro Alto no ano anterior, imprimiu-se a primeira estrofe inteira de “O remédio dos meus males” (p. 11). Em *O outeiro, ou os poetas afinados*, publicado em 1783, mas com requerimento para licença de impressão datada de maio de 1782<sup>6</sup>, toma lugar um encontro de poetas, que, como seria de esperar num outeiro deste período, recebem o desafio de glosar um

determinado verso poético. A certo momento (pp. 13-14), é a vez de um “poeta gago” para improvisar a sua décima, terminando com o verso “De saudades morrerei”. Repara-se na insistência da parte do poeta de que era um verso para se cantar e não meramente para se declamar:

Cantou Manuel, e Sofia,  
Xoaõ, Antonio, Xosé,  
Cantou Custodio, e Thomé,  
Cantou Xosefa, e Madia,  
Caetana cantou, e Idia,  
E Helena, quando cheguei,  
Cantou, e tambem cantei,  
E todos quantos se achadaõ,  
Na função todos, cantadaõ  
De saudades morrerei.

Com a ordem das palavras do primeiro verso ligeiramente modificada, como “Dos meus males o remedio”, a mesma modinha de Caldas Barbosa iria surgir novamente na “pequena farça dragmatica”, *A saloia namorada*, com texto inteiramente deste autor e música de António Leal Moreira, estreada no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, em 1793.

Se esta modinha começou no salão, foi referido em pelo menos dois entremezes, no teatro, e entrou mesmo numa farça, com música de Leal Moreira, deve-se sublinhar que não foi a única que passou entre espaços privados e públicos. Na produção de Marcos Portugal (1762-1830) há outro exemplo que ilustra um processo semelhante. “Fui me confessar”, publicado no *Jornal de Modinhas* (Ano I, n.3, 1792), e portanto com o intuito de ser usado no contexto doméstico, foi retrabalhado pelo compositor e introduzido na sua ópera cómica *Le confusioni della somiglianza* (Florença, Teatro della Pallacorda, 1793), como o terceto “Che bel diletto” (ato II, cena 7). Tal foi o sucesso deste terceto que existem manuscritos de quatro arranjos florentinos diferentes, para piano/cravo ou para violino e piano/cravo, com o título “La lucciola, e la dama”, ou seja voltou para o salão (CRANMER, 2012, pp. 158-159).

Embora seja habitual num entremez ou farça encontrar apenas uma modinha, às vezes há duas ou até três, como em *Duas vezes somos meninos, ou a castanheira e o marujo*, do ator-dramaturgo António José de Paula (fl. 1769-1803), ou em *A burricada, ou a súcia atrapalhada*, de autor anónimo<sup>7</sup>.

No que diz respeito ao *lundum*, a primeira referência encontrada num entremez surge no folheto impresso de *Escola moderna* – de 1782, mas apresentado para censura em outubro do ano anterior<sup>8</sup>. Nesta peça uma moça, Julia, dança o *lundum* com o galã, Gaudio, enquanto a mãe, D. Andreza, reage escandalizada (hipocritamente, pois ela também é

apreciadora desta dança), tal como o pai, Sarapião, e outro galã, Claudio. Apenas a irmã de Julia, Eufrazia, oferece alguma solidariedade:

Julia: [...] o que eu *balho*<sup>9</sup> bem he o Lundum mais a mana.

Gaudio: O Lundum! Ha som mais fresco? he o som, que mais me regalla. ai! não posso estar quieto: vamos a ele, ande, saia. *Levanta-se Julia, e ambos dão huma volta de baile.*

Andreza: Ò Julia, ò tola, que fazes? *Da-lhe uma bofetada.*

Julia: Ai a minha rica cara! dê outra alli no Senhor, *chorando*, porque elle he, que foi a cauza. A Mãzinha dá me, e ella tambem com os homens o *balha*.

Sarapião: O filho que do Pai segue o exemplo, não o agrava.

Gaudio: Pois não tem razaõ, que o som he muí pratico entre as Damas.

Claudio: Se mulher minha o dançasse tinha huma perna quebrada: som que o diabo inventou para as damas relaxadas.

Eufrazia: Pois note, eu sei com certeza, que a Senhora Dona Engracia, a quem Vossa Senhoria tanto louva, adora, e ama, baila também o Lundum: agora triste coitada! terá quebrada huma perna se com tal marido cazas. [...] (pp. 8-9)

Terão sido os movimentos de aproximação e afastamento, assim como os gestos que acompanhavam os ritmos sincopados característicos do lundum, que levaram à bofetada e à condenação de Sarapião e Claudio, mas que tanto atraiu quem o dançava.

Da existência de vários lunduns no *Jornal de Modinhas*, nos anos da sua publicação (1792-96), conclui-se que na visão dos seus editores, Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, o lundum constituía um subgénero de *modinha*. No entanto, as referências encontradas nos textos teatrais não deixam margem de dúvida de que era sobretudo uma dança, mesmo que cantada. A certo momento (p. 8) no entremez *O castigo bem merecido á peraltice vaidosa*, apresentada para censura em dezembro de 1791<sup>10</sup>, a moça, Clarice, pergunta ao peralta, Armelindo, em que constitui um determinado divertimento. Este responde: “Armelindo: Lindas, e agradaveis modinhas, Cotilhões, Contredanças, Sonetos, Minuetes, a encantadora Poezia, e lauta meza de refresco, e no fim desfecha tudo no celebre Landum, q[ue] a fallar a verdade he o baile q[ue] mais me agrada.”

Outros exemplos de lunduns dançados no teatro encontram-se, por exemplo, em guiões manuscritos. É o caso da farça, *O médico por força, ou o rachador*, baseada na peça de Molière, *Le médecin malgré lui*, que, embora copiada em 1818<sup>11</sup>, terá sido representada no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, na década anterior, senão antes. O primeiro dos seus quatro números é uma modinha, no meio da qual se encontra a direção cénica “dançaõ a [*sic*] landum”. Outra peça em um ato, *Papafina, Fartura, e companhia*, da autoria de Luís José Baiardo, datada no manuscrito de 1825 e elaborada provavelmente por esta data, termina com a didascália “Cantaõ, e dançaõ o Lundum”<sup>12</sup>. O terceiro exemplo, o *entremez* de autor anónimo intitulado *O relógio*, provavelmente da década de 1790, termina com a indicação

“Cantaõ e bailaõ”, por implicação, um *lundum*, devido a uma referência a este género no diálogo que o precede<sup>13</sup>. Como se pode verificar, em todos estes casos, apesar da sua associação ao cantar, o *lundum* é sempre dançado.

Passando à seguidilha, que Ernesto Vieira define como “Aria e danza nacional hespanhola, em compasso ternario, movimente [*sic*] moderado” (VIEIRA 1890, p. 347) para além de encontrar um lugar habitual no teatro espanhol, especialmente nas *tonadillas cenicás* do período aqui em discussão, penetra igualmente o teatro luso-brasileiro, embora seja um fenómeno ainda pouco documentado.

Em termos de textos, podemos referir dois exemplos. O primeiro ocorre já em 1779, no entremez *A estalagem*. Pouco depois de entrar em cena duas ciganas espanholas, Brites e Rozaura, são convidadas a cantar por outro espanhol, Dom João [Don Juan]. Tendo negociado o seu preço, as ciganas cantam uma seguidilha. Por outro lado, na *farça* referida de António José de Paula, *Duas vezes somos meninos*, entre as suas oito cantorias, para além das três *modinhas* já mencionadas, encontra-se igualmente uma *seguidilha*.

No início deste texto, foi referida a escassez de fontes musicais para este repertório. De facto, excetuando as já referidas neste texto, são conhecidas essencialmente apenas duas. Em primeiro lugar, existe uma *farça* manuscrita, datada de 1809, mas sem título, com música de João José Baldi, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln M. M. 319//6*). Entre os seus cinco números tem uma “moda brasileira” e uma seguidilha, com texto em castelhano. A outra fonte é o conjunto de manuscritos musicais provindo da chamada “Ópera Nova” ou Teatro de Manuel Luiz Ferreira, Rio de Janeiro, atualmente conservado na secção G-prática do Arquivo Musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, Portugal. Significativamente, este espólio confirma que o repertório teatral diferia pouco em termos dos entremezes e *farças* encenadas em Lisboa e no Rio de Janeiro. Do repertório aqui em consideração, inclui os seguintes:

<b>género</b>	<b>compositor</b>	<b>peça teatral (título)</b>	<b>Cota (P-VV G-prática)</b>
modinha	Fortunato Mazziotti	<i>O eunuco</i> (“Aceita, oh bella, hum suspiro”)	21.2
modinha	António José do Rego	<i>O gato por lebre</i> (“Nhonhozinho, vai-te embora”)	12
[lundum]	?	? (“Só tu es minha Sinhá”)	86e
seguidilha	Bernardo José de Souza Queiroz	<i>A marujada</i> (1. Por hum sevilhano; 2. Madre, la mia madre)	86h, i

Mesmo estas fontes são problemáticas em termos de como se encaixam nos respetivos textos teatrais. No que diz respeito a farça de Baldi e do lundum anónimo “Só tu es minha Sinhá”, ainda não foi possível identificar a que peça pertencem. Quanto a *O gato por lebre* e *A marujada* (com texto de José Daniel Rodrigues da Costa), o texto das músicas conservadas não consta nos folhetos correspondentes, sendo necessário, para as poder incluir, procurar um lugar adequado em termos dramáticos e inseri-las. Apenas no caso da modinha de *O eunuco*, com texto de António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), foi possível confirmar que a modinha de Mazziotti corresponde à cantada logo no início da farça deste nome. Mais duas músicas previstas para esta mesma peça não foram conservadas.

Como consequência destes desencontros, torna-se difícil realizar o ideal: encenar os entremezes e farças com as músicas da época. Nos tempos modernos, apenas *O gato por lebre* foi posto em cena com as músicas de António José do Rego, numa produção realizada em Lisboa, no Museu da Eletricidade, em 1994. De resto, apenas é possível interpretar este repertório em concerto, eventualmente em arranjos que simplifiquem a orquestração original para grupos de câmara, de modo a flexibilizar a sua execução para os espaços e recursos disponíveis.

## Referências

ALFERES, Sidnei. *A "Collecção de Modinhas de Bom Gosto" de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização historico-estetico-musical*. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado em Música). Unicamp.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.

AZEVEDO, Antonio Xavier Ferreira d'. *O eunuco*. Lisboa: Typ. de Mathias Joze Marques da Silva, s. d..

BECKFORD, William. 2.<sup>a</sup> edição. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

*O caçador*. Lisboa: na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1780.

*Casquilharia por força*. Lisboa: na Officina de Domingos Gonsalves, 1781.

CASTAGNA, Paulo (2013). A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Disponível em <[http://www.academia.edu/1082758/A\\_MODINHA\\_EO\\_LUNDU\\_NOS\\_SECULOS\\_XVIII\\_E\\_XIX](http://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_XIX)>. Último acesso 25/03/2013.

*O castigo bem merecido á peraltice vaidosa*. Lisboa: na Off. de Antonio Gomes, s.d..

COSTA, José Daniel Rodrigues da. *Theatro comico de pequenas pessas*. Lisboa: na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1797.

CRANMER, David. As operas italiana: a sua receção e disseminação. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Colibri/CESEM, 2012. Capítulo III.

*O divertimento das noites de inverno*. Lisboa: na Off. de Francisco Sabino dos Santos, 1779.

DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

*Escola moderna*. Lisboa: na Officina de Chrispim Sabino dos Santos, 1782.

*A estalagem* Lisboa: na Off. de Francisco Sabino dos Santos, 1779.

*O gato por lebre*. Lisboa: na Officina de Filippe da Silva e Azevedo, s. d..

*Jornal de Modinhas*. Lisboa: Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, 1792-1796.

LIMA, Edilson de (ed.). *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

*O outeiro, ou os poetas afinados*. Lisboa: na Officina de Domingos Gonsalves, 1783.

*A saloia namorada*. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1793.

*A scisma do velho poeta*. Lisboa: na Off. de Francisco Sabino dos Santos, 1778.

[SILVA, Antonio José da]. *Theatro comico Portuguez*. Lisboa: Off. de Francisco Luiz Ameno, 1788-92. 4v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical*. Lisboa: Gazeta Musical de Lisboa, 1890.

---

<sup>1</sup> Usamos a ortografia da época “farça” para distinguir este género bastante específico da farsa de tradição vicentina e do uso do termo de hoje em dia, assim como da *farsa* italiana coeva.

<sup>2</sup> Por título de exemplo, ARAÚJO (1963), DODERER (1984), LIMA (2001), CASTAGNA (2013), ALFERES (2008), entre muitos outros textos.

<sup>3</sup> Para a documentação respeitante ao *Divertimento das noites de inverno*: Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (*P-Lant*) Real Mesa Censória, caixa 24, nº 87 e Livro 5, f. 294v.

<sup>4</sup> Aqui e ao longo deste texto os impressos e outros documentos da época, assim como as personagens, foram citados conforme a ortografia da época.

<sup>5</sup> Refere-se, de passagem, que Pedro António Pereira era igualmente um cantor dotado, tendo atuado em óperas italianas, por exemplo, no Teatro do Bairro Alto, na década de 1760. Cerca de 1785, terá partido para o Brasil, onde iria se tornar uma figura destacada na chamada Ópera Nova (Teatro de Manuel Luiz Ferreira) no Rio de Janeiro, exercendo todo o leque dos seus talentos.

<sup>6</sup> *P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 7, f. 13.

<sup>7</sup> *F-Pn*, Manuscrits portugueses, respetivamente 86, ff. 130-148 e 78, ff. 162-179.

<sup>8</sup> *P-Lant* Real Mesa Censória, Livro 6, f. 132v.

<sup>9</sup> Os itálicos ao longo desta passagem são originais.

<sup>10</sup> *P-Lant* Real Mesa Censória, caixa 265, nº 1077.

<sup>11</sup> *F-Pn*, Manuscrits portugueses 96, ff. 293-309.

<sup>12</sup> *F-Pn*, Manuscrits portugueses 100, ff. 283-96.

<sup>13</sup> *F-Pn*, Manuscrits portugueses 103, ff. 153-166 (2 exemplares).