

## MODINHA: AS PRIMEIRAS CONFLUÊNCIAS ENTRE O ERUDITO E O POPULAR NA MÚSICA BRASILEIRA

Alexandre Francischini

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Musicologia / Etnomusicologia

*SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia*

### Resumo

O artigo tem por foco a ainda recorrente polarização hierarquizada entre música erudita e música popular. No intuito de demonstrar que tal polarização sempre esteve pautada, antes de tudo, em questões essencialmente políticas e ideológicas, foram analisados os discursos sobre a procedência erudita ou popular da *modinha* (considerada por alguns historiadores e musicólogos o primeiro gênero de música brasileira) presentes em obras de autores especialistas no assunto, tais como: José Ramos Tinhorão, Bruno Kiefer, Mozart de Araújo, Mário de Andrade e Gerard Béhague. E por fim, visando descortinar as origens e a proposição da supressão da dicotomia supra-mencionada (erudito *versus* popular) foram cotejados esses discursos com as idéias e conceitos — tais como apropriação e circulação cultural — expressos nas obras de autores como Mikhail Bakhtin, Roger Chartier e Stuart Hall, dentre outros.

**Palavras-chave:** música brasileira; modinha; cultura popular.

### Introdução

A pesquisadora Elizabeth Travassos abre seu livro *Modernismo e música brasileira* destacando que duas linhas de força tensionam o entendimento da música brasileira desde o século XIX. Primeiro, a alternância entre reprodução de modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio. E, depois, a dicotomia entre erudito e popular. Com efeito, embora separadas para fins expositivos pela autora, a bem da verdade, estas duas tensões são produto de um mesmo fenômeno bastante característico de países colonizados como o Brasil: a “miscigenação racial” — ponto nevrálgico da história brasileira, que autores como Sérgio Buarque de Holanda (em *Raízes do Brasil*) e Gilberto Freyre (em *Casa Grande & senzala*) se dedicaram a tratar —, cujo efeito direto no âmbito da cultura foi, dentre outras coisas, produzir novas formas híbridas de expressão artística.

Inerentes à nossa própria formação cultural, tais hibridismos em música foram vistos a partir de pelos menos duas grandes perspectivas ao longo do século XX, nas quais se alternou entre a marginalidade e a sua valoração e adoção como parâmetro estético-musical. A saber: as perspectivas



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

modernista e pós-modernista. Em ambas, tentou-se resolver questões que emergiram em sua esteira, tais como às distinções expressas na forma das tão ou mais problemáticas polarizações entre nacional e internacional, identidade e alteridade e, como já mencionado, a tão recorrente divisão hierarquizada entre erudito e popular — foco deste trabalho.

Todavia, para reconstituir a gênese da dicotomia supra-mencionada (erudito *versus* popular) e empreender este estudo, faz-se necessário tomar como ponto de partida o século XVIII, visto que é possível encontrá-la desde a formação dos primeiros gêneros de música brasileira. E, assim como em nossos dias, desde aquela época a pretensa superioridade da música erudita em relação à popular parece estar pautada em pressupostos essencialmente ideológicos, e não propriamente musicais. É a partir desta premissa que pretendo cotejar as diferentes visões da formação da modinha — considerada o primeiro gênero de música popular brasileira por alguns historiadores e musicólogos, e um bom exemplo de como se deu o processo de transculturação no âmbito específico da música.

As idéias sobre as origens da modinha têm sido objeto de controvérsia entre os autores. Segundo o musicólogo Mozart de Araújo, no Brasil remontam ao último quartel do século XVIII. Na época, o termo possuía duas acepções distintas: 1) como diminutivo de moda, indicava qualquer tipo de canção; 2) e à moda caipira, ou moda de viola — cantada a duas vozes em terças e sextas paralelas (1963, p. 28). Entretanto, José Ramos Tinhorão afirma que desde os últimos anos do século XVII existem “notícias de que alguns brancos e mestiços da Bahia já cantavam certas coplas (segundo o autor um possível embrião da modinha) do tempo com características particulares, pois lhes acrescentavam contribuições pessoais que chocavam as pessoas mais conservadoras” (1991, p. 11). Mário de Andrade, por sua vez, no prefácio de *Modinhas Imperiais*, argumenta que é incontestável a proveniência erudita européia da modinha brasileira. Não obstante, o consenso entre eles está na importância do mulato, cantor e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa, como — se não o inventor — o divulgador da modinha em Portugal. Conforme Mozart de Araújo: “No bojo de sua viola o nosso Caldas Barbosa levou à metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro — o lundu e a modinha” (1963, p. 46).

Além das origens, outro ponto discordante entre os autores diz respeito à proveniência erudita ou popular da modinha. Para ilustrar o fato, podemos tomar com exemplo o livro *A modinha e o Lundu*, de Bruno Kiefer. Nele, o autor põe em xeque a afirmação de José Ramos Tinhorão de que a modinha consiste de um gênero canção essencialmente popular:

Se a partir de 1775 Caldas Barbosa já aparece cantando suas modinhas em Lisboa, tais canções só podiam constituir autêntica *música popular* da colônia”. (TINHORÃO *Apud* KIEFER, 1977, p. 14).

A alegação de Tinhorão seria a de que o músico “só teria tido contato com mestiços, negros, pandêngos e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos, que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil” (Ibidem, idem).

Kiefer contrapõe:

Deixemos de lado os referidos contatos com mestiços, negros e pandêngos por serem puramente hipotéticos. Quanto à inexistência de mestres de música erudita no Brasil colônia, a argumentação é falha conforme mostramos em extensos capítulos do primeiro volume. Em particular no tocante ao Rio de Janeiro, Ayres de Andrade traz o testemunho do navegador francês Bougainville que por lá andou em 1767 e que relata: ‘Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais. (KIEFER, 1977, p.14).

O autor lembra ainda o caso do padre José Maurício Nunes Garcia — além de músico erudito, também compositor de modinhas, dentre elas: “*Beijo a mão que me condena*” —, que ocupou o posto de mestre-capela da Sé do Rio de Janeiro, a partir de 1798. De Marcos Portugal que, inclusive, “musicou poesias de Caldas Barbosa, tais como ‘*Raivas gostosas*’, ‘*A doce união do amor*, dentre outras”” (Ibidem, idem). E também do compositor erudito Sigismund Neukomm, harmonizador de muitas das modinhas compostas, sobretudo, pelo músico popular carioca Joaquim Manuel.

Em última análise, ao confrontar os textos de Tinhorão e Kiefer — embora os autores admitam o fluxo e refluxo de elementos musicais entre ambas as culturas. A saber: mais Kiefer do que Tinhorão — fica evidente que estão permeados de ideologia. Contudo, ideologias à parte, os autores, ainda que de maneiras distintas, deixam claro que modinha era um gênero que transcendia os limites entre os ambientes erudito e popular tanto em termos sociais quanto musicais — como veremos a seguir.

### **A modinha: do texto musical ao contexto social**

Para seguir a análise dos discursos sobre a modinha, ainda dentro desta perspectiva dicotômica entre erudito e popular, faz-se necessário tomar como referência autores que, a partir de diferentes abordagens, trataram da questão. Desde Mikhail Bakhtin — talvez o primeiro autor a se

dedicar ao estudo sistemático da cultura popular —, até em trabalhos mais recentes como os de Roger Chartier, fica evidente a proposição dos autores de que sempre existiu uma circulação e influência recíproca entre as culturas populares e eruditas. Portanto, tanto a categoria de *povo* quanto de *elite*, entendidas como entidades homogêneas, são na verdade construções simbólicas permeadas do político-ideológico.

Para ilustrar este fato, o caso de Domingos Caldas Barbosa parece-me um bom exemplo desse trânsito de bens culturais entre as ditas “alta” e “baixa” cultura. Vimos que o músico vai para Portugal em 1775, e, lá, suas modinhas alcançam enorme sucesso entre as classes mais abastadas, e, como bem lembram os historiadores, em decorrência disso, muitos compositores eruditos começam a compor modinhas.

Conforme Tinhorão:

O que iria acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, seria o fato de que, passando a interessar aos músicos formados em escola, o novo gênero acabaria se transformando em canção camerística tipicamente de salão. Precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz de lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição de gênero popular, pelas mãos de mestiços e tocadores de viola (TINHORÃO, 1991, p. 18).

Do refluxo, Kiefer comenta:

Certamente, a vinda da corte portuguesa muito contribuiu para a difusão da modinha nos salões da nossa terra. E deu-se então um fato notável: a modinha, originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente para as camadas populares. Se anteriormente o cravo e o piano tinham substituído a viola, entra em cena agora o violão que assumiria, junto com o instrumento de teclado, um papel importante nos acompanhamentos (KIEFER, 1977, p. 18).

Outra maneira de se pensar este intercâmbio cultural é imaginar que ambas as categorias (elite e povo) também podem se apropriar de determinados bens culturais — num primeiro momento, alienígenas à sua própria cultura — e dar a eles novos significados e interpretações que produzam sentido aos seus membros. Este conceito, chamado de *apropriação*, é central na obra de Chartier: “A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que o produzem” (2002, p. 68). Ainda segundo o autor: “as divisões sociais não se ordenam obrigatoriamente segundo uma grade única do recorte social, que supostamente comanda a desigual presença de objetos como as diferenças nas condutas” (Ibidem, idem). Desta forma, imaginar que o

consumo de uma determinada produção musical, considerada erudita, de alto nível — ainda que “alto nível” seja um dado bastante subjetivo —, é privilégio das classes dominantes é um preconceito discutível. Da mesma forma o inverso! Quando Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, afirma que Rabelais faz do riso um instrumento de transgressão dos cânones literários vigentes, está afirmando também que ele faz uso consciente das possibilidades subversivas do popular. Ana Maria Zubieta, ao revisar as idéias de Bakhtin, em *Cultura popular. In: Cultura popular y cultura de massas: conceptos, recorridos y polémicas*, afirma:

No pensamento de Bakhtin se privilegiam as zonas onde se fundem ambas as culturas. A paródia é para o autor a principal forma de apropriação, e pode ser entendida como um mecanismo produtor de novos gêneros. (2004, p. 30).

O lundu-canção — gênero híbrido entre a modinha e a dança do lundu — ao que tudo indica, parece ser produto desses cruzamentos culturais. Conforme Tinhorão:

Tal como a modinha, a mais antiga notícia do lundu-canção é encontrada na coletânea de versos musicados pelo mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, e publicada em dois volumes: o primeiro [intitulado *Viola de Lereno*] de 1798, ainda em vida do autor (o poeta e tocador de viola morreu em 1800), e o segundo em 1826 (TINHORÃO, 1991, p. 47).

Análogo à paródia em Rabelais, o conteúdo satírico das canções de Caldas Barbosa também possuía um caráter altamente transgressivo para época. Vejamos Alguns pequenos trechos de suas modinhas e lundus, extraídos do livro *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, de Tinhorão:

“Se não tens mais quem te sirva / O teu moleque sou eu,  
Chegadinho do Brasil / Aqui está que todo é teu.”

--x--

“Nhanhá eu digo a você / Diga você a mim,  
Estou morrendo de amor / Estará você assim?

--x--

“Eu tenho uma Nhanhazinha / De quem sou moleque,  
Ela vê-me estar ardendo / E não me abana c’o leque.  
Ai céu! Ela é minha iaiá / O seu moleque sou eu. (estribilho)

--x--

Para ilustrar o fato, Tinhorão escreve:

Quando a partir de 1775 um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, aparece em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola, o que mais choca os europeus da corte da Rainha Dona Maria I é exatamente o tom direto e desenvolto com que o trovador

se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que rematava os seus versos (Ibidem, p.13).

Conforme atestam os *Manuscritos* do português doutor em cânones Antonio Ribeiro dos Santos — o mais antigo documento sobre Caldas Barbosa — “a grande novidade do tipo de música lançada em Lisboa pelo mulato brasileiro era o rompimento declarado não apenas com as antigas formas da canção, mas com o próprio quadro moral das elites” (Ibidem, idem). Não obstante, isto em nada impediu que o gênero viesse a tornar-se um sucesso entre as moças e moços de “boa família”.

Musicalmente, a coisa não foi diferente. Gerard Béhague, ao analisar os manuscritos *Modinhas do Brasil*, cujas canções são atribuídas a Caldas Barbosa, afirma que as modinhas em questão são muito semelhantes às árias de óperas italianas. Corroborando, Kiefer afirma que Caldas Barbosa “pagou tributo” ao *bel canto*: “A abundância de ornamentos melódicos o atesta, distanciando a sua produção de uma música que pudesse ser chamada de popular (1977, p. 18). Entretanto, Béhague, lembra que a profusão de sínopes, tanto na linha melódica quanto no acompanhamento, “revela um caráter popular e genuinamente brasileiro, textual e musicalmente”. (*apud* KIEFER, 1977, p. 17). Aliás, aqui cabe um parêntese: em se tratando de música, a própria síncope já é a expressão máxima da miscigenação cultural ocorrida no Brasil. Mário de Andrade, em sua obra *Ensaio sobre a música brasileira*, afirma que embora o seu uso não seja uma obrigatoriedade, a música brasileira tem na síncope uma de suas constâncias. Para Mário:

Ela pode ter surgido de um conflito entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe para cá da civilização européia. Tanto os ameríndios quanto os africanos se manifestavam numa rítmica oriunda diretamente da prosódia, da oratória, que, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. A essas influências díspares e a esse conflito ainda aparente o brasileiro se acomodou, fazendo disso um elemento de expressão não só musical, mas também racial. (ANDRADE, 1972, pp. 30, 31 e 32).

Fechando o parêntese e voltando à modinha, vemos que já no século XVIII as fronteiras entre o erudito e popular na música brasileira eram difíceis de se mensurar. Vimos aí, tanto musicalmente quanto socialmente, um fluxo e refluxo do gênero, atestando, assim, o fato (até mesmo óbvio) de que, embora exista a relação de dominação e subordinação econômica e cultural entre elite e povo, e até mesmo entre países colonizadores e colonizados, os bens culturais — ainda que desproporcionalmente — circulam em “mão de duas vias”. E conforme já havíamos dito

anteriormente, cada classe, grupo, ou até mesmo país, se apropriam deles os re-significando e re-interpretando no intuito de produzir novos sentidos. Stuart Hall — em “*Notas sobre a desconstrução do popular*”, in: *Da diáspora: identidades e mediações culturais* — batiza o mesmo fenômeno como a *dialética da luta cultural*:

Afirmar que as formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. (HALL, 2003, p. 255).

### Considerações Finais

Conforme mencionado logo no início do trabalho, as oposições binárias entre nacional *versus* internacional, identidade *versus* diferença, e erudito *versus* popular, dentre outras, sempre tiveram como “pano de fundo” uma relação de poder entre classes — ainda que não se apresentassem dessa forma. Dentre elas, as dominantes sempre estabeleceram a si próprias por meio da marginalização, sobretudo cultural, das subordinadas. Neste sentido, ao longo da história o conceito de cultura popular vem se apresentando simplesmente como aquilo que não pertence à cultura das classes dominantes. Roger Chartier abre seu artigo chamado “*Cultura popular*”: *re-visitando um conceito historiográfico*, afirmando veementemente: “a cultura popular é uma categoria erudita!” (1995, p. 1). Conforme o autor:

Ao longo da história, quem tentou delimitar, caracterizar e nomear o que é cultura popular não foram os atores que pertenciam a esta própria cultura, mas sim os intelectuais ocidentais que, para a manutenção de seu próprio *status quo*, circunscreveram determinadas práticas culturais como sendo hierarquicamente inferiores à cultura letrada ou erudita (Ibidem, idem).

Todavia, vimos também que na realidade ambas as classes podem ser múltiplas e heterogêneas, e, por conseguinte, o fluxo de determinados bens culturais não está, como muitas vezes foi dito, subordinado obrigatoriamente ao recorte entre classes sócio-econômicas. Ou seja, por meio do conceito chamado pelos autores de *apropriação*, cada grupo toma para si os bens culturais que lhes são de interesse — e que, em princípio, não lhes pertencia —, os re-significam e os re-interpretam atribuindo novos códigos que lhes são próprios. O caso da modinha é um exemplo cabal de que quando determinada prática cultural é rotulada de erudita ou de popular, o que está em

jogo — muito mais do que a associação entre sofisticação (erudito) e simplicidade (popular) — é o lugar que o musicólogo ou historiador quer demarcar como sendo o seu. Fato que, *a priori*, transforma o caso numa questão essencialmente política e ideológica. Conforme argumentam Michel de Certeau e Dominique Julia, em “*A beleza do morto: o conceito de cultura popular*”, in: *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*, quando procedemos desta forma, “é [sempre] o nosso lugar que nos propomos a definir” (1989, p. 74). Quando há pouco cotejamos os textos de Kiefer e Tinhorão isto ficou bastante evidente: mais do que informações objetivas sobre a procedência erudita ou popular da modinha, o que fica claro nos textos é o lugar de onde cada um dos autores os escreve.

Mais do que em outras áreas do conhecimento, em música a polarização entre erudito e popular infelizmente ainda hoje é bastante recorrente, estando sempre carregada de juízo de valores. E no meio acadêmico, sobretudo, ela permanece vigente, e pior, institucionalizada em grande parte das universidades brasileiras.

O trabalho teve como objetivo demonstrar que esta divisão hierarquizada entre música erudita e música popular é antes de tudo uma questão ideológica, e não encontra qualquer sustentação fora deste âmbito. A despeito do quão óbvio pareça tais afirmações, visto que nas ciências humanas há tempos estas questões encontram-se melhor equacionadas, acredito que ele se justifique na medida em que no campo musical ainda se mantém aquela visão elitista cujo discurso dos atores visa invariavelmente à manutenção das hierarquias estabelecidas.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- ARAÚJO, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BAKHTIM, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 5ª edição. São Paulo: Editora Hucitec / Annablume, 2002.
- CERTEAU, Michel. & JULIA, Dominique. “*A beleza do morto: o conceito de cultura popular*”. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Diefel, 1989.
- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2002.

\_\_\_\_\_. “Cultura popular: revisando um conceito historiográfico”. In: *Revista Estudos históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 8, nº 16, 1995.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2008.

HALL, Stuart. “Cultura popular e identidade”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Edições Olho d'Água, 1993.

SMITH, Anthony. “Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos: mapas e recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales”. In: *Revista mexicana de sociologia*, Vol. 60, nº 1, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª edição revisada e aumentada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ZUBIETA, Ana Maria. “Cultura popular”. In: *Cultura popular y cultura de massas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

